NICOLA SEVERINO

PAVIMENTI COSMATESCHI DI ROMA: STORIA, LEGGENDA E VERITA'

VOL. 1 INTRODUZIONE ALL'ARTE COSMATESCA



Il primo libro che narra la storia e sfata la leggenda dei pavimenti cosmateschi di Roma

Edizioni ilmiolibro.it 2012

Nicola Severino

Pavimenti cosmateschi di Roma
Storia, leggenda e verità
Vol. 1 – Introduzione all'arte cosmatesca
Prima edizione, Roccasecca (FR)
www.ilmiolibro.it 2012



have loved and studied the beautifull Roman pavements
for fifty years and even now would go a day's journey
to see one uknown to me.
It is a pity so few have been photographed and that one has
to rely on one's sketch book or one's memory to
recall them in their various loveliness.

Edward Hutton, The Cosmati, London, 1950





INDICE DEL PRIMO VOLUME

I COSMATI, CENNI STORICI

Premessa e introduzione 9
Un accenno storico 10
Chi sono i Cosmati 11
I Cosmati, uomini misteriosi 12
L'arte senza volto 13
Cronologia dei marmorari romani 14
Il Precosmatesco e il Cosmatesco 19
Esempi di pavimenti precosmateschi di Roma 20
I pre-Cosmati 21
Basilica di San Clemente 22
Basilica di Santa Maria Maggiore 23
Basilica di San Giovanni in Laterano 23
Basilica di Santa Croce in Gerusalemme 24
Basilica di Santa Prassede 25
Basili ca dei Santi Quattro Coronati 25
Oratorio di San Silvestro nella Basilica dei Santi Quattro Coronati 31
L'opus tessellatum dei Cosmati 33
I pavimenti musivi a partizioni reticolari 41
Il pavimento della basilica di Santa Maria Antiqua 45
Cenni sulle diverse tipologie di mosaici pavimentali 50
Il pavimento precosmatesco della chiesa abbaziale di Montecassino 54
La Guilloche e il Quincux: storia, iconologia e sviluppo iconografico 56
Pavimenti bizantini in presunta relazione con quello di Montecassino 73
Elementi di incertezze 79
Il repertorio geometrico dei pre-Cosmati e quello della bottega di Lorenzo: tesi e confronti 82
La chiesa di Santa Maria di Castello a Tarquinia: un'altra firma cosmatesca non ancora bene identificata 85
I patterns dell'antico pavimento della basilica di Montecassino 97
L'età del pavimento cassinese di Desiderio 102
Gli elementi stilistici essenziali dei Cosmati nei pavimenti di Ferentino e Anagni e il confronto con gli altri pavimenti di attribuzione ipotetica 106
Il passaggio di Iacopo nella cattedrale di Terracina 114

Premessa

Questo volume non pretende di delineare una storia completa e dettagliata dell'arte cosmatesca. L'intento principale è quello di offrire al lettore un libro che costituisca un aggiornamento valido sullo studio dei pavimenti cosmateschi di Roma e, allo stesso tempo, una piccola guida alla visita delle opere più importanti conservate in più di una trentina di basiliche e chiese principali.

Tuttavia questo studio vuole essere anche un aggiornamento dello stato in cui versano i pavimenti cosmateschi romani al giorno d'oggi e, insieme, un tentativo di analisi degli stessi alla ricerca degli elementi stilistici che possono aiutare a classificarli come opere della bottega di Lorenzo o di altri artefici marmorari.

Nel discutere dei pavimenti, incontreremo spesso anche altre opere di grande pregio artistico, sempre eseguite dalle scuole cosmatesche, cui accenneremo brevemente non tralasciando di farne godere al lettore della magnifica visione dei dettagli fotografici.

Introduzione

Quando nell'agosto del 2010 iniziai ad occuparmi seriamente dell'arte cosmatesca, non avrei mai pensato che nell'anno successivo, e nello stesso mese, avrei potuto dire qualcosa di più rispetto alle relativamente poche conoscenze, generalmente consolidate ed accettate, sull'argomento dei pavimenti cosmateschi. Questi formano un microcosmo di elementi storico-artistici per i quali non è facile, data la pressoché totale assenza di documentazione storica relativa, delineare con sufficiente chiarezza e completezza le vicende che hanno determinato in otto secoli di storia la loro attuale *facies*, così come si vedono al giorno d'oggi nelle varie chiese di Roma e del Lazio. Lo stesso discorso, ovviamente, vale anche per i luoghi di culto fuori del Lazio dove la cultura normanna e romanica delinearono lo stile delle fabbriche religiose anche in Campania e nell'Italia centro-meridionale. In questo studio, però, mi limiterò a quella che può essere considerata il fulcro ed il cuore della vera attività cosmatesca: Roma, non tralasciando gli esempi che è opportuno considerare per i necessari accostamenti stilistici e per i confronti, delle opere presenti al di fuori di Roma ed in particolare nel basso Lazio.

Dell'arte cosmatesca si è molto parlato nell'ambito degli studi architettonici ed artistici, in una più o meno cospicua produzione letteraria che ha visto la pubblicazione di pochi ma significativi testi, ad iniziare dalla metà del secolo XIX, quando la storia dei Cosmati veniva, epigrafe dopo epigrafe, svelata di volta in volta nelle varie interpretazioni degli studiosi. E' così che vennero scritti libri e articoli, veri e propri capisaldi, come l'Architettura di Camillo Boito, i contributi di Gustavo Giovannoni, la bibbia sui Marmorari Romani di Bessone Aureli, e il primo specifico "The Cosmati" di Hutton, nel 1950, seguito dal più famoso *Studies on cosmatesque pavements* di Dorothy Glass, pubblicato come tesi di dottorato in storia dell'arte nel 1980.

Da allora, se si esclude qualche isolato contributo in riviste di difficile reperimento, i Cosmati sembra siano stati di nuovo dimenticati per riemergere in tutta la loro grandezza nel primo decennio del XXI secolo. Rimanendo nell'ambito delle sole pubblicazioni italiane, è significativo il contributo di Enrico Bassan e Luca Creti: il primo con una sorta di guida-itinerario che conduce ai luoghi dei Cosmati al di fuori di Roma, nel Lazio e dintorni; il secondo che esamina minuziosamente nella sua tesi di dottorato le opere della

bottega di Lorenzo, producendo così il primo e più completo volume sulla storia dei veri Cosmati.

Tuttavia, ad oggi, lo specifico argomento dei pavimenti cosmateschi, isolandolo dalla più vasta opera decorativa e architettonica espressa dai marmorari romani tra il XII e il XIII secolo, non è stato ancora trattato in modo organico ed adeguatamente approfondito. In particolare, lo scopo di questo libro è quello di mettere in evidenza e sfatare luoghi comuni relativi alla loro storia in relazione alle definizioni, interpretazioni e descrizioni, spesso erronee, che ne hanno dato gli studiosi. Le ipotesi e gli argomenti qui sostenuti, si basano essenzialmente su due capisaldi: le fonti documentali storiche quando queste ci sono e l'analisi comparativa stilistica, per la prima volta basata su minuziosi confronti fotografici, cercando di cogliere il senso e lo spirito dell'arte che accomuna questa o quella bottega di artefici.

Non si può dire, ovviamente, che questo primo tentativo di delineare una storia ed una verità dei pavimenti cosmateschi di Roma possa pretendere di essere definitivo, ma ciò che credo sia importante è aver potuto mettere a fuoco almeno alcuni punti che prima risultavano inspiegabili, come la presenza di vari stili e varie "mani" in alcuni pavimenti delle basiliche romane, il loro stato conservativo, spesso diverso nei settori di uno stesso litostrato, in relazione al loro aspetto moderno. Mentre qualcosa di più, credo, si è potuto dire sull'identificazione e sulla cronologia dell'opera della bottega di Lorenzo che risulta essere di gran lunga la più operativa in Roma tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo.

Un accenno storico…

Questo libro persegue due scopi principali: il primo è quello di presentare la situazione attuale, reale, dei pavimenti cosmateschi di Roma e di analizzarli in rapporto alla loro vicenda storica; il secondo è quello di presentarli al lettore nel modo più reale possibile attraverso un apparato fotografico dettagliato, che forse qui viene per la prima volta utilizzato come base per il confronto e l'analisi stilistica, in modo che in queste pagine essi possano essere ammirati in tutta la loro bellezza.

Quindi da una parte un documento di analisi che tenta di darne un quadro generale innovativo nelle analisi ed ipotesi; dall'altra una sorta di atlante iconografico che mostri la bellezza dei dettagli delle opere pavimentali realizzate dai Cosmati.

Per fare questo ho preferito alleggerire il testo dai troppo pesanti approfondimenti storici, prediligendo l'analisi visuale attraverso le immagini e rimandando il lettore, per qualsiasi approfondimento, agli altri miei libri che riporto in bibliografia.

Tuttavia, per il lettore che si affacci per la prima volta a questo argomento, sento l'obbligo di dover dare almeno un breve cenno della storia dei Cosmati affinché sia possibile poter inquadrare, anche in maniera semplificata e superficiale, in modo completo l'opera pavimentale all'interno della più lunga e complessa vicenda storica delle botteghe marmorarie romane.

Chi sono i Cosmati?

E facile imbattersi oggi in articoli superficiali in cui, in senso generale, si fa ancora confusione sull'uso del termine "cosmati". Il termine sarebbe più precisamente circoscritto all'opera di un artefice marmorario romano che si firmava con il nome di "Cosma", mentre l'aggettivo è stato coniato "ufficialmente" da Camillo Boito in un suo articolo sull'architettura "cosmatesca", verso la metà del secolo XIX. L'esame successivo e la reinterpretazione di tutte le iscrizioni presenti sulle opere di questi artefici, hanno fatto in modo da poter delineare una cronologia degli stessi e delle famiglie a cui appartennero. Così, si è scoperto che il "Cosma" importante da cui è derivato l'appellativo di "cosmatesco", era il primo figlio di un altro importante marmorario romano, di nome Iacopo, figlio di Lorenzo e questi figlio di un capostipite meno noto dal nome di Tebaldo.

Volendo generalizzare, il termine "cosmatesco" dovrebbe quindi essere circoscritto alla sola famiglia di quel Cosma da cui l'aggettivo è stato in seguito coniato: la bottega marmoraria che generalmente denominiamo di Lorenzo di Tebaldo. Quindi, con Tebaldo marmorario capostipite, artefice attivo dai primi decenni dell'XI secolo, si passa a suo figlio Lorenzo, attestato dal 1162 in poi e quindi al figlio Cosma I, attestato nelle firme delle iscrizioni marmoree dal 1210 in poi. Infine, vengono gli ultimi due esponenti di questa famiglia, figli di Cosma: Iacopo II e Luca, attestati dal 1231 al 1255.

Dopo la metà del XIII secolo, si conosce un altro Cosma che ci ha lasciato qualche firma, ma si è scoperto appartenere ad un'altra famiglia, o ramo, quella di Pietro Mellini. Per questo motivo, preferisco denominare Cosma II questo artista e i suoi figli Iacopo III, Giovanni, Deodato, Pietro e forse un Carlo non bene identificato.

Nella confusione terminologica si associa ai "Cosmati" anche la famiglia di marmorari romani detta dei "Ranuccio" artefice figlio di un Giovanni Marmorario non bene identificato, da cui discendono Pietro (1143), Nicola (1150), e da quest'ultimo Giovanni (1166) e Guittone. Associati ai "Cosmati", troviamo anche la bottega di magister Paulus, con i figli Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso, con i più noti figli di Angelo: Nicola e Iacopo, attivi fino agli ultimi decenni del XII secolo. Tuttavia, il termine "Cosmati", dovrebbe identificare essenzialmente solo la famiglia di Lorenzo di Tebaldo dove, tra l'altro, ritroviamo tutte le caratteristiche proprie dello stile che in senso generico definiamo "cosmatesco".

E' un problema forse di lessico, perché sebbene lo stile dei Cosmati sia ben distinguibile da tutti gli altri, la tecnica dell'opus sectile, dell'opus tessellatum e del mosaico ad intarsio di paste vitree è in fondo la stessa in tutte le scuole e botteghe marmorarie d'Italia. Ciò che cambia notevolmente è lo spirito con il quale si fondono tali tecniche nella reinterpretazione di temi di natura religiosa in funzione delle origini stilistiche delle proprie tradizioni culturali: più vicine alla cultura arabo-islamica nel meridione d'Italia, più vicine alla classicità antica a Roma e nel Lazio.

Tra gli artisti che si distinsero nelle opere di architettura semplice e bidimensionale, ma soprattutto nella tecnica decorativa, sono quelli che si sono firmati con il nome di Vassalletto di cui conosciamo primo esponente, poi un figlio di nome Pietro ed un secondo, purtroppo senza nome, che generalmente definiamo "Vassalletto II figlio di Pietro". Essi produssero pregevoli opere, spesso collaborando insieme proprio ai Cosmati, nell'arco di tempo che va dal 1130 al 1262.

I COSMATI E L'ARTE COSMATESCA

I Cosmati, uomini misteriosi

"Che bello! Meraviglioso. Mai visto niente di simile prima d'ora. Sembra impossibile che ci stia camminando sopra, eppure mi sento come fossi guidato da occulte direzioni. E' questo il percorso che devo fare per avvicinarmi al *Sancta Sanctorum*. Chissà cosa vogliono significare tutti questi simboli e motivi geometrici. Certamente sono stati creati per un motivo ben preciso, oltre che per rendere magnifico questo pavimento agli occhi del visitatore…"

E' forse questa una delle più comuni sensazioni che prova il fedele, o il semplice turista, entrando in una chiesa medievale in cui sia stato realizzato un pavimento cosiddetto "cosmatesco".

Siamo nel 2011, eppure non riesco a fare a meno di rimanere sorpreso quando nel dialogare con amici e conoscenti, tra cui anche persone di una certa cultura, noto un certo imbarazzo nel constatare la loro meraviglia e ignoranza di fronte al termine "cosmatesco". Non me ne vogliano coloro che ricordano questi incontri e confesso che lo stesso è valso per me, quando sono venuto involontariamente a conoscenza di questo termine leggendo un libro sugli affreschi medievali. Capita a tutti di restare stupiti nel sentire pronunciare la parola "Cosmati", o "cosmatesco" perché, anche se si tratta di un argomento ben specifico e particolare della storia dell'arte medievale, attualmente sono pochi gli studiosi che la conoscono a fondo.

Quando però, passata la meraviglia e rimasta la curiosità si tenta di capirne di più, si apre un vero e proprio mondo sconosciuto, ricolmo di bellezze artistiche. Allora ci si rende conto di essersi spesso imbattuti in quei straordinari monumenti, magari durante visite guidate oppure occasionali, nelle tante basiliche di Roma, o di altre grandi città italiane; o nei magnifici chiostri di San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura, o nella splendida cattedrale di Civita Castellana.

Ci si rende conto di avere già visto da qualche parte simili opere, ma senza sapere che si trattava di "arte cosmatesca".

L'arte senza volto



L'immagine a lato raffigura un giovanissimo Iacopo in atto di aiutare il padre Lorenzo nella preparazione delle piccole tessere di porfidi da utilizzare nel pavimento in costruzione. E' un disegno immaginario dovuto alla fantasia e all'estro dell'archeologa Federica Colaiacomo per dare un "volto" ad uno dei maestri Cosmati più importanti.
Federica Colaiacomo, "Anno 1185. Il mestiere della pietra", Comune di Segni, 2010. Museo Archeologico di Segni.

Nell'approfondire, grazie alla curiosità che cresce sempre di più, ci si rende conto subito di trovarsi di fronte ad un argomento poco esplorato e ancora poco divulgato attualmente; ma soprattutto si scopre di non potere più tornare indietro perché ormai la fiamma dei Cosmati ha conquistato chi ha pronunciato il loro nome riaccendendone e risvegliandone la gloria a otto secoli di distanza. E così inizia l'affascinante e misteriosa storia dell'arte cosmatesca.

Essa prende vita, come d'altra parte accade in molte altre vicende della storia umana, attraverso le sole testimonianze epigrafiche che ci sono pervenute e sulle quali gli artisti si firmarono per glorificarsi delle opere realizzate. Nessuno saprà dire mai che volto aveva questo o quell'artista che eseguì questo o quel ciborio, altare, transenna di presbiterio, pavimento, portico, portale, ecc. Possiamo solo immaginare la loro fisionomia, la loro corporatura e i loro volti, attraverso i

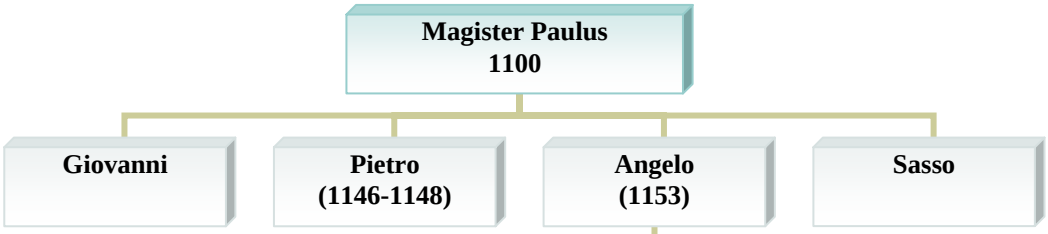
canoni di vita che il medioevo ci mostra per un tipico campione di rango sociale, quello a cui i maestri appartenevano, certamente più fortunato rispetto alla massa, ma pur sempre soggetto alle mille traversie che accompagnavano e segnavano le vite di coloro che furono testimoni degli eventi. Siano agli inizi del XIII secolo e, come spesso accade, un nome è particolarmente legato alle vicende artistiche che andiamo a narrare: papa Innocenzo III Conti che possiamo a tutto tondo definire il "papa cosmatesco". Il suo papato fu breve e durò solo dal 1198 al 1216. Diciotto anni in cui l'arte cosmatesca raggiunse il massimo splendore, attraverso la magistrale opera dei suoi massimi esponenti grazie all'appoggio e alle numerose committenze derivate proprio da Innocenzo III. In vero, questa fase di grazia artistica si prolungò per circa un trentennio, fino alla metà del XIII secolo, sotto il papato di Onorio III Savelli, Gregorio IX e Innocenzo IV, ma le vicende e le informazioni in nostro possesso sui maestri cosmateschi in questo periodo sono piuttosto scarse. Così il lasso di tempo che va dall'ultimo decennio del XII secolo, fino alla metà del XIII secolo, si può considerare il cuore dell'arte cosmatesca. Ma cosa c'era prima? E cose venne dopo?

Quello di cui stiamo parlando è l'arte dei marmorari i quali furono artisti che ebbero il loro predominio nell'antica urbe romana, ma anche in altre regioni d'Italia. Una storica *vexata questio*, molto dibattuta soprattutto nei secoli XVIII e XIX, produsse molte diatribe sulla convinzione conclamata da molti autori secondo la quale in Italia e a Roma era andata completamente perduta l'antica arte del mosaico e della pittura. Se in parte ciò era vero perché realmente povera fu la produzione di opere che dimostrassero una continuità di quest'arte come eredità e retaggio dell'Antichità, dall'altra vi erano poche ma significative testimonianze che detta arte non era venuta a mancare del tutto. Tuttavia, nella Roma dell'anno Mille non conosciamo che un solo artista che possa definirsi "marmorario romano", forse discepolo di un certo *Christianus Magister* che aveva realizzato qualche lavoro verso la metà del X secolo. Il nostro artista si chiama *magister Paulus* e del suo nome e della sua esistenza siamo venuti a conoscenza grazie soprattutto ad una scritta che lo cita su uno dei plutei che oggi si vedono nella cattedrale di Sant'Ambrogio a Ferentino, nella Ciociaria. A dire il vero, non sappiamo con certezza se a firmarsi fu proprio lui o, come da qualcuno ipotizzato, se potrebbe trattarsi di una sorta di commemorazione, di un omaggio alla sua memoria di grande artefice, resa dalla coscienza artistica degli altri marmorari che lo seguirono anni dopo, nei lavori di completamento delle opere cosmatesche nella detta cattedrale. Ad ogni modo, se oggi esiste un "*magister Paulus*" nella storia dell'arte medievale è solo grazie a questo pluteo sul quale egli stesso, ci piace pensare, si firmò iniziando una tradizione, quella dell'autocelebrazione *in situ*, che i maestri Cosmati provvederanno poi ad esaltare in modo significativo nella realizzazione delle loro numerose opere.

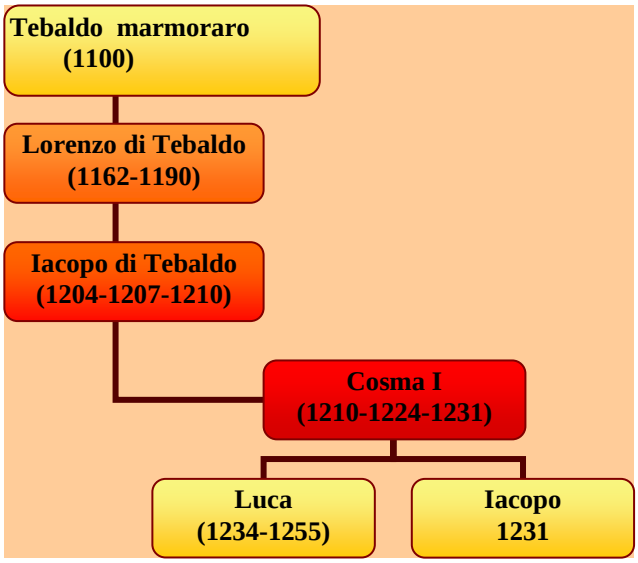
Con questo misterioso artista, che la tradizione ci ha abituato a chiamare magister Paulus, inizia la storia dell'arte precosmatesca, sotto il pontificato di papa Pasquale II che ci piace definire, come per Innocenzo III, il "papa precosmatesco", per i numerosi lavori che egli commissionò agli artisti romani e forse, in particolare a questo Paulus ed alla sua bottega marmoraria.



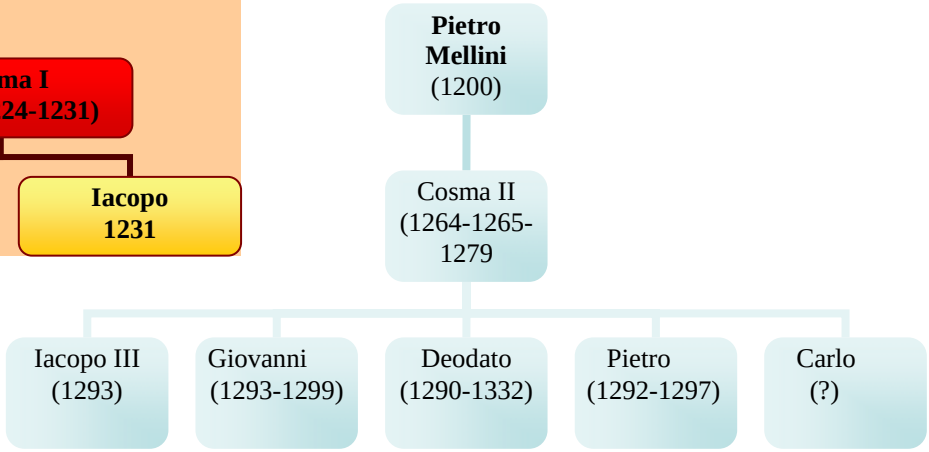
CRONOLOGIA DEI MARMORARI ROMANI

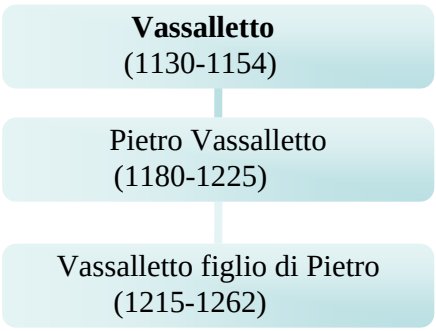


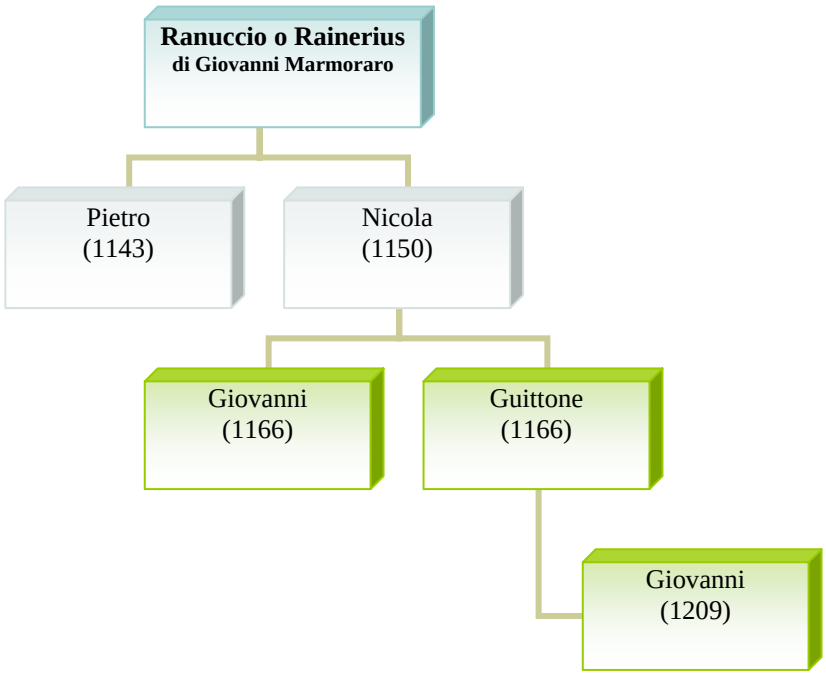
FAMIGLIA DEI COSMATI:











Per tracciare una cronologia corretta però, è necessario generalizzare la parola che più spesso si usa, cioè "cosmati" , che di fatto riguarderebbe la sola famiglia di Iacopo e i figli Cosma e Luca quali prosecutori della bottega di Lorenzo di Tebaldo, comprendendo tutta quella schiera di personaggi che si sono succeduti nell'arco di un paio di secoli, a partire dal capostipite Magister Paulus e considerando anche alcune famiglie e personaggi che in modo indipendente hanno strettamente collaborato con i maestri marmorari romani.

Magister Paulus

E' il capostipite da cui si fa iniziare la cronologia dei Cosmati. Se egli non ci avesse lasciato la sua firma "*magister Paulus*" sul pluteo della recinzione presbiteriale del duomo di Ferentino (FR), forse oggi non saremmo a conoscenza neppure della sua esistenza. Nulla si sa, infatti, della sua vita, e nemmeno del suo cognome. A lui sono state riferite diverse opere, ma solo forse sulla base di una datazione storica dei reperti e a presunte similitudini stilistiche nei disegni geometrici di alcuni pavimenti. Attribuzioni che, d'altra parte, non si potrebbero altrimenti riferire a inesistenti o sconosciuti marmorari romani del genere cosmatesco nel periodo che va dal 1099 al 1122. Egli operò specialmente sotto il pontificato di Pasquale II, che si potrebbe definire il "papa cosmatesco" considerato lo slancio che egli diede a quest'arte durante gli anni del suo papato. Siamo sempre in periodo "precosmatesco" per definizione, dato che i "Cosma" artisti arriveranno solo un secolo dopo! Quindi, come detto, sulla base della possibile datazione delle opere, sono attribuiti a magister Paulus i pavimenti della chiesa di San Clemente, dei Santi Quattro Coronati (periodo 1084), la cattedra di S. Lorenzo in Lucina, il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano (circa 1120) e, una mia scoperta, l'attribuzione del pavimento della chiesa del monastero di S. Pietro a Villa Magna nel territorio di Anagni. Sempre solo in base ad accostamenti stilistici e formali nei disegni geometrici e nelle tessere marmoree utilizzate, vengono ancora a lui attribuiti i pavimenti delle chiese di S. Maria in Cosmedin, San Benedetto in Piscinula, S. Antimo a Nazzano Romano, Santi Cosma e Damiano, S. Croce in Gerusalemme e Sant'Agnese in Agone. Magister Paulus è il primo artista marmoraro romano che conosciamo ad allontanarsi dall'urbe per lavorare nel *Patrimonium Sancti Petri*, ma non sappiamo fin dove si è spinto, oltre Ferentino ed Anagni. Potrebbe aver collaborato a Montecassino, nei decenni successivi alla consacrazione della Basilica per gli arredi liturgici, i quali dovevano essere certamente tra i più splendidi e grandiosi, come è facile immaginare. Potrebbe essere interessante accostare una sua probabile collaborazione con i primitivi pavimenti musivi delle basiliche benedettine fondate da Desiderio, come S. Angelo in Formis o S. Benedetto in Capua, se non addirittura nell'abbazia di S. Vincenzo al Volturno. Non possiamo dire più di tanto, né sull'artista, né sul suo operato, ma siamo fieri di avere la sua prestigiosa firma qui, vicino a noi, nel duomo di Ferentino.

Discendenti di Magister Paulus

Da Paulus discendono almeno quattro figli che hanno ereditato la sua arte: **Giovanni, Angelo, Sasso (o Sassone) e Pietro** i quali hanno continuato a tenere in vita la bottega paterna, a migliorarla e a renderla ancora più famosa depositandone i meriti direttamente nella storia dell'arte medievale italiana. Questi quattro artisti dominarono tutto il periodo che va dal 1120 circa al 1200. Lavorarono, da buoni fratelli, a volte insieme e a volte separatamente. Così, Giovanni, Angelo e Sasso realizzarono un famoso ciborio, purtroppo andato perso, nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, continuando così, l'opera maestra del padre iniziata nelle basiliche romane. Tutti e quattro insieme,

Nell'immagine sotto, si vede un particolare del magnifico campanile della cattedrale di Gaeta, realizzato da Nicola d'Angelo. L'uso delle formelle di ceramica colorate per decorare i campanili è una usanza propria dell'arte romanica dell'Italia centro meridionale.



Facciata della chiesa di Santa Maria in Castello a Tarquinia, dove vi lavorarono diverse generazioni di marmorari, sia dei Ranuccio, come Nicola, Pietro, Giovanni e Guittone, sia dei Cosmati della famiglia di Lorenzo di Tebaldo, di cui ho individuato inconfondibili



invece, costruirono il meraviglioso ambone e altri arredi nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, e per questi abbiamo la data del 1148; curarono, inoltre, gli arredi scomparsi delle chiese dei Santi Cosma e Damiano e di San Marco. E di questi non si sa altro.

Nicola d'Angelo (figlio di Angelo)

Abbiamo invece notizia del figlio di Angelo, Nicola che si distinse come un grande artista architetto e decoratore nella seconda metà del XII secolo. Soprattutto, sappiamo che egli lavorò spesso e volentieri fuori Roma e, particolarmente di nostro interesse, nel Basso Lazio. Egli arrivò trionfante a Gaeta, da grande artista, dopo aver realizzato il meraviglioso atrio colonnato di S. Giovanni in Laterano, considerato un'opera prima tra i portici e i chiostri capitolini del XIII secolo. Nella città marinara di Gaeta respirò aria di spensieratezza, di svago e di meravigliosa ispirazione artistica con un golfo panoramico che affaccia su un mare azzurro cristallino. Infatti, a poca distanza egli innalzò il grandioso campanile del duomo e, molto probabilmente, realizzò altre piccole opere pavimentali e di arredo nella chiesa di S. Lucia e nella stessa cattedrale. Sfortunatamente non mi è stata data la possibilità di esaminare tali opere e quindi non posso esprimermi in modo definitivo su quanto detto, ma è presumibilmente realistico che tali opere siano da attribuire al suo operato negli anni che visse a Gaeta per la costruzione del campanile della cattedrale. Ancora a Nicola d'Angelo, sono riferiti alcuni lavori nella chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina e il grandioso candelabro per il cero pasquale in San Paolo fuori le mura che fortunatamente ha firmato insieme all'altro grande artista Pietro Vassalletto, padre di quel Vassalletto non bene identificato per nome ma che per noi diventa "Vassalletto II". Egli firmò la cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale nella cattedrale di Anagni.

Famiglia Rainerius

Nicola, Pietro Giovanni, Guittone e Giovanni figlio di Guittone Più o meno nello stesso periodo in cui i figli di *Paulus* lavoravano in Roma e nel Basso Lazio, un'altra famiglia indipendente, quella dei Ranuccio o Rainerius, portava avanti la stessa arte in alcune città nel Lazio settentrionale. Conosciamo il nome di Rainerius perchè si trova inciso in una porzione del pavimento cosmatesco dell'abbazia di Farfa in Sabina (anche se non può essere dato per scontato che egli fu l'autore di detto pavimento e che la lastra, come spesso accadeva, potrebbe essere stata collocata al suo posto nel corso dei secoli seguenti) e ancora in un frammento di finestra del monastero di S. Silvestro in Capite, stavolta unito ai nomi dei suoi figli Nicola e Pietro. Questi, a loro volta, lasciarono la propria firma sulla facciata della chiesa di S. Maria in Castello a Tarquinia nel 1143. Nicola ebbe due figli, Giovanni e Guittone, con i quali realizzò il ciborio dell'abbazia di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano e nel 1170 lo ritroviamo ancora con uno dei figli a costruire l'altare maggiore del duomo di Sutri, in provincia di Roma. Giovanni e Guittone invece, ritornarono a Santa Maria in Castello a Tarquinia nel 1168, cioè 25 anni dopo che vi era stato il padre, e vi realizzarono il ciborio. Continuando la tradizione, il figlio di Guittone, Giovanni, fu ivi chiamato nel 1209 a costruire l'ambone per il completamento dell'arredo presbiteriale. Questo Giovanni di Guittone, è lo stesso artista che costruì nello stesso stile romano l'ambone nella chiesa di S. Pietro ad Alba Fucens.

Lorenzo di Tebaldo e i "Cosmati": Lorenzo e Iacopo.

La famiglia dei veri Cosmati, si fa risalire al marmoraro Lorenzo di Tebaldo e il loro operato ad iniziare da 1162, data ricavata da una iscrizione scomparsa che si trovava nella chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma. Non vi è certezza assoluta, ma gli studiosi propendono per questa soluzione cronologica. Per certo, invece, si sa che Lorenzo e Iacopo lavorarono insieme nel 1185, come attesta l'iscrizione su un pezzo di architrave, ora conservata nel seminario arcivescovile del duomo di Segni. A partire da questa data, l'operato della bottega di Lorenzo cresce sempre più, insieme alla collaborazione del figlio Iacopo che da allievo, passa al ruolo primario di artista alla pari del padre nelle realizzazioni di grandi opere come il ciborio purtroppo scomparso dei Santi Apostoli a Roma e i lavori relativi al portale e alle opere cosmatesche della cattedrale di Civita Castellana. L'opera di Iacopo di Lorenzo trovò un grande successo presso il nuovo pontificato di Innocenzo III, tanto da divenirne forse uno dei suoi architetti preferiti, riuscendo così ad ottenere eccellenti committenze in Roma e nel Lazio, nonché alti titoli di carica. Ad iniziare dal 1205, le opere di Iacopo di Lorenzo si susseguono a ritmo serrato, come il portale di San Saba e l'inizio dei lavori al grande portico del duomo di Civita Castellana; quasi contemporaneamente realizza il pavimento del duomo di Ferentino e il chiostro del monastero di S. Scolastica a Subiaco.



Una bellissima guilloche nel pavimento del duomo di Ferentino (FR), opera di Iacopo di Lorenzo, realizzata intorno al 1204.

Cosma I, figlio di Iacopo di Lorenzo e i figli: Iacopo II e Luca

Dal 1210 abbiamo testimonianze della collaborazione tra Iacopo di Lorenzo e il figlio Cosma I, il primo e principale responsabile delle definizioni adottate di "cosmati" e "cosmatesco". La collaborazione inizia forse con il completamento dei lavori del portico della cattedrale di Civita Castellana, nel 1210, per cui oggi si festeggia l'ottavo centenario dei Cosmati nella città civitonica. Ancora, egli lavora al portale del monastero di S. Tommaso in Formis e queste sono le opere dimostrate dalle iscrizioni storiche. Poi la fantastica storia dei Cosmati continua con il figlio Cosma I. Il padre, Iacopo di Lorenzo esce dalla scena quasi contemporaneamente alla morte di Papa Innocenzo III, nel 1216. Cosma I lavora a Roma dove realizza il ciborio nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, mentre attorno al 1224 viene chiamato ad Anagni per i grandiosi lavori di decorazione e ammodernamento della cattedrale. Qui, da solo, realizza il pavimento, stavolta davvero "cosmatesco", e nel 1231 esegue lavori di sistemazione dell'altare di San Magno nella cripta della cattedrale ed esegue insieme ai figli Iacopo II e Luca anche il pavimento. La famiglia cosmatesca è forse ancora tutta unita ad Anagni, quando terminati i lavori nella cripta di San Magno, sono incaricati di realizzare un pavimento musivo nella locale chiesa di San Pietro in Vineis, probabilmente a partire dal 1232 fino al 1235. Un periodo questo che qui propongo per la prima volta a colmare una lacuna storica relativa a questa bottega di marmorari di cui niente di più si sapeva fino ad oggi. Da Anagni, quindi, si spostano a Subiaco dove completano il chiostro di S. Scolastica fino al 1240. Da questo momento in poi, sembra perdersi ogni traccia della bottega di Cosma, ma il vostro autore ne trova una, per deduzione, ma sicuramente certa che fa rivivere questi artisti, o forse uno solo di essi, nel 1247, al loro ritorno nell'urbe. Di questa notizia farò approfondimento nelle mie ricerche sui pavimenti precosmateschi di Roma.

Pietro Vassalletto e Drudo de Trivio, Vassalletto II

Dalla seconda metà del XIII secolo è testimoniata l'opera di un'altra famiglia di marmorari che erano collaboratori e forse rivali dei Cosmati: i Vassalletto, mentre contemporaneamente un'altro grande artista romano si affaccia sulla scena, egli si chiama Drudo de Trivio.

Pietro Vassalletto è il primo grande artista di questa famiglia e si ritiene che egli realizzasse, in collaborazione con Nicola figlio di Angelo della famiglia di Magister Paulus, il candelabro per il cero pasquale del duomo di Gaeta, opera interamente scolpita invece che intarsiata di lavori musivi e che attualmente non è ancora accessibile al pubblico! Ma il capolavoro assoluto di Pietro Vassalletto è il chiostro di San Paolo fuori le mura e, maggiormente, il chiostro di San Giovanni in Laterano, realizzato tra il 1220 e il 1230. Il figlio, di cui non sappiamo il nome e che chiameremo semplicemente Vassalletto II, realizzò alcuni lavori di completamento del suddetto chiostro e gli arredi del duomo di Anagni, come la splendida cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale, entrambi firmati. Ancora a lui si deve, probabilmente, un'altra mia scoperta relativa ad un piccolo tabernacolo cosmatesco di cui tratterò nel descrivere la chiesa di San Giacomo in San Paolo ad Anagni.

Drudo de Trivio eseguì il ciborio del duomo di Ferentino, e con Luca, figlio di Cosma I, firmò uno dei due plutei conservati nella sagrestia del duomo di Civita Castellana. Con il figlio Angelo firmò nel 1240 l'iconostasi del duomo di Civita Lavinia. La sua firma compare anche sui resti in S. Francesca Romana e nel Museo delle Terme a Roma. Secondo Giovannoni, che ha studiato a fondo questo artista, pare che egli si chiamasse "de Trivio" perchè la sua bottega di marmoraro si trovava nel rione Trevi in Roma, dell'omonima famosa fontana.

Pietro Oderisi

Dal 1250 in poi inizia ad affermarsi il gusto gotico che influenza totalmente gli arredi presbiteriali e soprattutto i monumenti funebri. Pietro Oderisi è ricordato come autore delle tombe "cosmatesche" di Clemente IV e Pietro di Vico nella chiesa di S. Francesco a Viterbo e, curiosamente, diventa il primo esportatore dell'arte cosmatesca fuori d'Italia, realizzando il pavimento del coro ed altri arredi nell'abbazia di Westminster.

Cosma di Pietro Mellini

Artista che diede vita ad una bottega simile a quella di Cosma, tanto da essere spesso confusa con essa in passato, ma operante dal 1280 in poi, quindi nulla a che fare con Cosma I che aveva lavorato più di mezzo secolo prima. I suoi figli, Deodato, Giovanni e Iacopo, sono famosi per aver realizzato diverse opere cosmatesche, soprattutto arredi funerari. In particolare, Giovanni di Cosma, produsse lavori che rivelano una forte influenza dell'arte di Arnolfo di Cambio, quest'ultimo punto di riferimento per tutti nello studio del passaggio dal modo "romano" al "gotico".

Artisti isolati

Tra gli altri artisti isolati, sono da ricordarsi Pietro de Maria che lavorò tra il 1229 e il 1233 al chiostro dell'abbazia di Sassovivo; di un *Johannes presbyteri romani* con il figlio, u'altro marmoraro di nome Alessio e un frate domenicano, certo Pasquale, autore del candelabro di S. Maria in Cosmedin.

Il precosmatesco e il cosmatesco

Avendo ormai introdotto il termine "precosmatesco", conviene darne una spiegazione appropriata, considerato che al momento in cui scriviamo esso è ancora in fase di "rodaggio" nel lessico comune moderno della storia dell'arte. Non sappiamo di preciso quando esso sia stato introdotto nei libri sull'arte cosmatesca, ma si presume che sia stato coniato in tempi recenti da qualche autore che ha sentito finalmente il bisogno di fare una distinzione significativa, considerato anche il lungo periodo di tempo che li separa, tra l'operato delle prime botteghe marmorarie capitoline e quelle del XIII secolo che hanno determinato l'invenzione del termine "arte cosmatesca". E partiamo proprio da quest'ultimo perché è quello più propriamente definito da un periodo preciso di date certe.

L'arte cosiddetta "cosmatesca" è una particolare forma artistica che si sviluppò in alcune botteghe di artefici marmorari romani ad iniziare dai primi decenni del XIII secolo. Il nome di questi artefici li conosciamo, parzialmente, solo grazie alle firme che essi incisero sulle loro opere e che oggi possiamo leggere in vari luoghi. Siccome tra queste firme ricorreva più spesso il nome di Cosma, ad iniziare dalla seconda metà del diciottesimo secolo, ebbe inizio la felice consuetudine di denominare tale arte "cosmatesca". In ordine cronologico, il termine "cosmati" veniva già utilizzato dal padre Guglielmo della Valle negli ultimi decenni del XVIII secolo. Lo si legge in una sua edizione del 1791 delle vite dei pittori di Giorgio Vasari, ma ancor prima in un suo discorso recitato nel 1788 nell'adunanza degli Arcadi, in cui trattando dell'arte cristiana disse "*che i Cosmati furon pittori, architetti e scultori in Roma a que' tempi, ne' quali il Vasari credeva perduta l'arte del disegno, e che essi valevan ben più del Cimabue*". Una vera esaltazione dell'arte cosmatesca, non c'è che dire! Ma chi fece, involontariamente, in modo che la parola "cosmatesca" diventasse il logo e il simbolo di quell'arte espressa dagli artisti marmorari romani del XIII secolo, fu Camillo Boito[1], il primo autore a trattarne scientificamente e con qualche approfondimento. Così egli scriveva ai primordi della riscoperta di quest'arte : "*Sebbene la parola sia piuttosto brutta, noi prendiamo ardire di apporre all'architettura, della quale trattiamo, il nome di Cosmatesca; perché appunto con la famiglia che da Cosimo, o Cosma, uno de' suoi, trasse né moderni il cognome generale di Cosmati…*". Ed è importante evidenziare come l'autore già preveda egli stesso una generalizzazione del termine che poi, nel tempo, andrà confusamente abbracciando tutta l'arte "*musivaria et quadrataria*" che interesseranno i principali edifici religiosi di Roma e del Patrimonio di San Pietro. Ancora a Boito voglio rifarmi per sottolineare un dettaglio che potrebbe sfuggire ad un superficiale approccio all'analisi di quest'arte. Cioè, il Boito stesso si rende conto che i veri Cosmati operativi nell'urbe e nel territorio del Lazio sono pochi. Stando alle iscrizioni non sarebbero più di sette in tutto. Senza entrare nel merito di un conteggio preciso, è certo che il numero totale degli artisti non poteva essere di molto maggiore. Ciò significherebbe, allora, che la maggior parte dei pavimenti musivi e degli arredi delle chiese di Roma e del Lazio fossero realizzati solo da questi pochi maestri, il che sembra improbabile perché umanamente impossibile! E' chiaro, quindi che essi erano molto probabilmente i capomastri di importanti botteghe marmorarie in cui lavoravano intere schiere di manovali.

[1] Camillo Boito, *L'Architettura Cosmatesca*, in *Giornale dell'Architetto Ingegnere ed Agronomo*, Anno VIII, Milano, 1860

Si possono quindi distinguere due periodi ben precisi, uno che si può definire "precosmatesco", il quale inizia con *magister Paulus* nell'anno 1100 e termina all'incirca nel 1180-1190 con l'inizio della bottega di Lorenzo; l'altro, dal 1185 circa fino al 1250, più propriamente "cosmatesco", come definito da Boito, che si fa iniziare con l'apporto artistico di Lorenzo e il figlio Iacopo e della relativa bottega che vede il massimo dello sviluppo proprio con Iacopo, Cosma I e i figli Luca e Iacopo II.

Esempi di pavimenti precosmateschi di Roma: le tracce della bottega di Lorenzo.



I pavimenti precosmateschi si distinguono dalle opere dei Cosmati del XIII secolo, per l'uso di quinconce di enormi dimensioni che a volte coprivano una zona intera della navata centrale, di solito il centro, dove si svolgevano le cerimonie importanti sulla grande rota porphyretica. Man mano tali grandi quinconce vennero ridimensionati fino alle dimensioni quasi standardizzate utilizzate poi dai Cosmati di Iacopo di Lorenzo, come si vedono nei pavimenti di certa attribuzione nelle cattedrali di Ferentino e Anagni.
Nella foto, il grande quinconce del pavimento precosmatesco della chiesa di San Pietro alla Carità in Tivoli.

Nonostante sia chiara la differenza tra i due periodi, non è facile stabilire una netta separazione stilistica nelle opere pavimentali precosmatesche e cosmatesche, specialmente nei casi in cui essi sono stati restaurati e modificati negli anni successivi alla loro inaugurazione, dalle stesse mani di maestri cosmati.

Le chiese di Roma che ospitano pavimenti pre e cosmateschi, sono una eccellente dimostrazione di questa mescolanza di stili di cui però se ne accenna qui forse per la prima volta.

Un errore generico in cui inspiegabilmente oggi incorrono anche diversi studiosi è quello di denominare generalmente "pavimenti cosmateschi", i pavimenti in opus tellessatum di alcune basiliche paleocristiane e chiese romane e del Lazio. Possiamo osservare che se la gran parte di queste chiese fu consacrata nel XII secolo, quando cioè è lecito supporre che i pavimenti fossero stati già eseguiti a commessi marmorei, come si fa a definirli genericamente "cosmateschi" e, soprattutto, chi furono gli artisti e le botteghe marmorarie che li eseguirono? Specie se si considera che tutti questi pavimenti risalenti al XII secolo, sono moltissimi, mentre pochi sono quelli realizzati realmente dall'inizio del XIII secolo.

Questa domanda, dovrebbe da sola bastare per far comprendere che i pavimenti generalmente definiti "cosmateschi" di molte chiese romane, in realtà furono realizzati originariamente nel periodo che noi, invece, abbiamo definito precosmatesco, cioè a partire dai primi decenni dell'XI secolo fino ad almeno il 1180.

La chiesa di S. Bartolomeo all'isola Tiberina, fondata circa l'anno Mille dove un primo intervento di restauro si ebbe nel XII secolo ed un secondo alla fine del XIII secolo al quale ci si riferisce per il pavimento "cosmatesco"; S. Benedetto in Piscinula, che ha la campana della torre datata 1069 ed il pavimento attribuito a Magister Paulus; la basilica di San Clemente, rimaneggiata nei primi anni del XII secolo sotto papa Pasquale II il cui pavimento si attribuisce, sempre in via stilistica, allo stesso *Paulus*; la chiesa di San Crisogono che ha un altare del 1127; la chiesa di S. Giorgio al Velabro di cui si conosce solo un restauro del XIII secolo; la basilica di S. Giovanni in Laterano, rimaneggiata nel secolo X da papa Sergio III al quale si devono i mosaici e sottoposta ad un secondo intervento da papa Pasquale II nel 1115; la basilica di San Lorenzo fuori le mura, dove grandi lavori di ampliamento furono dovuti a papa Onorio III nel 1217. Ma il ciborio cosmatesco è del 1148, mentre la sede episcopale del 1254. Quindi è logico riferire il pavimento all'epoca del ciborio al quale si aggiunsero nuovi interventi comateschi nel XIII secolo; la chiesa di San Lorenzo in Lucina, ricostruita da papa Pasquale II e terminata nel 1130; la chiesa di S. Silvestro in Capite, fondata nell'VIII secolo e restaurata nel 1210 da Innocenzo III, forse è uno dei pochi esempi che potrebbero riferirsi più

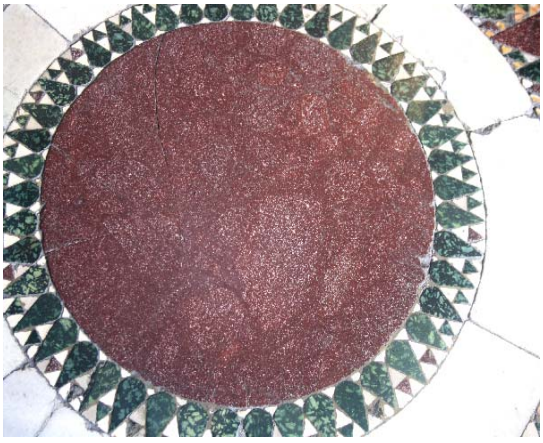
propriamente ad un periodo cosmatesco; la chiesa di San Saba, dove prima del 1144 erano insediati i monaci benedettini e si sa che in quel periodo erano proprio loro i maggiori responsabili della realizzazione di pavimenti a commessi marmorei precosmateschi; la basilica di Santa Croce in Gerusalemme, i cui lavori cosmateschi sono attribuiti a *magister Paulus*, come anche i pavimenti di S. Maria in Cosmedin, SS. Cosma e Damiano, Sant'Agnese in Agone, dei SS. Quattro Coronati e di S. Pietro in Vaticano. Anche la basilica di Santa Maria Maggiore ha un pavimento riferibile in origine al XII secolo. La chiesa di Santa Francesca Romana, costruita nel IX secolo, ebbe un primo restauro nel X secolo ed un secondo e più importante nel XII secolo, sempre in piena epoca precosmatesca. Santa Maria in Aracoeli ha dei pergami realizzati da Lorenzo e Jacopo, come si fa a pensare che prima dei pergami non ci fosse un pavimento musivo? Infine, Santa Maria in Trastevere fu rinnovata da papa Innocenzo II tra il 1130 e il 1143.

Questi sono solo alcuni esempi di chiese e basiliche, tra le più importanti di Roma, in cui sono presenti lavori e pavimenti definiti generalmente "cosmateschi" dagli autori, ma che sarebbe più corretto definire "precosmateschi" per l'epoca alla quale essi devono ricondursi.

Sulla base di quanto detto possiamo desumere, quindi, quale ipotesi più verosimile, che nel 1200 i pavimenti musivi della maggior parte delle chiese e basiliche antiche di Roma erano facevano già bella mostra di sé e, in diversi casi, vantavano forse anche più di mezzo secolo di vita. Ma quali furono gli artisti che eseguirono su commissione questi pavimenti precosmateschi?

I pre-Cosmati

Dalla genealogia, generalmente accettata, delle famiglie dei marmorari romani si evince che nel 1100 circa un certo *magister Paulus* operava in Roma e fuori dall'urbe del quale però ci restano solo due testimonianze epigrafiche, di cui una nel duomo di Ferentino. Sempre dalle epigrafi si è dedotto che egli aveva quattro figli: Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso per i quali esistono due datazioni per Pietro (1146 e 1148) e una per Angelo (1153). Da queste possiamo desumere che Paulus dovette essere operativo come marmorario in un periodo compreso tra il 1090 e il 1150. Insieme a Paulus però doveva operare anche il Tebaldo marmoraro, capostipite della famiglia di Lorenzo. E' logico quindi riferire a questi artisti i pavimenti e i lavori musivi marmorei delle chiese per le quali è certificata la consacrazione o il restauro entro il 1145.



Un disco di porfido con triangoli raggianti verdi costituiti da tessere a forma di goccia ma sfaccettate alla base, formando una sorta di trapezoide asimmetrico. Basilica di San Clemente.

Inoltre, tra il 1130 e il 1154, il primo artista della famiglia Vassalletto faceva il suo ingresso nel grande palcoscenico dei marmorari romani e suo figlio Pietro ci lascia testimonianze artistiche dal 1180. Ma non abbiamo notizie o riscontri di lavori pavimentali di questa famiglie. Dal 1146 al 1160 circa lavorarono i figli di Paulus, mentre dal 1148 al 1180 sono attestati lavori di Nicola, figlio di Angelo di Paulus e ancora del figlio di Nicola, Jacopo, nel 1170. Parallelamente lavorava Lorenzo tra il 1162 e il 1190, come attestano le epigrafi, il quale si spostò anche a Subiaco. Ancora una famiglia di marmorari era operante sul territorio, ma fuori dall'urbe e in genere nel nord del Lazio, quella dei Ranuccio o Rainerius. Pietro Ranuccio è attestato nel 1143 e Nicola nel 1150, mentre i figli di Nicola, Giovanni e Guittone ci lasciano testimonianze nel 1166. Questi sono gli artisti marmorari romani conosciuti che operavano in Roma e nel Lazio prima del 1200. Non più

di quindici persone in tutto! Compresi quelli che sono attestati solo per gli arredi liturgici. E' lecito chiedersi, quindi, chi realizzò quella gran mole di pavimenti musivi nella chiese e basiliche romane dal 1100 a 1190? E' possibile che per realizzare tutte queste opere nell'arco di circa un secolo bastarono un gruppo di una quindicina di persone? A questa domanda due sono le risposte possibili: o noi non conosciamo abbastanza in dettaglio la storia, le vicende e i gruppi di artisti marmorari romani che lavorarono in quel periodo, o bisogna pensare che ad ognuno di questi personaggi fosse associata una bottega che forgiava e dava lavoro a decine e decine di allievi che operavano insieme ai *magistri* nella realizzazione di una così vasta mole di opere.

Basilica di San Clemente

Dopo più o meno mezzo secolo, a causa dell'usura, dell'incuria e degli eventi bellici, questi pavimenti "precosmateschi" dovettero subire delle trasformazioni. Non sappiamo nelle distruzioni e restauri cosa è andato perduto di questi pavimenti. Ciò che di concreto di osserva oggi e il fatto che essi, nella loro *facies* attuale, si presentano con diverse anomalie stilistiche, cronologiche e di esecuzione. La gran parte di essi, nelle basiliche paleocristiane, conservano solo una ridotta percentuale dei commessi marmorei originali, o restaurati nel medioevo, mentre il resto è praticamente rifatto *ex novo* tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo. Ciò si riscontra principalmente in corrispondenza delle navate laterali, mentre quelle centrali, spesso costituite da *guilloche* e *quinconce*, esibiscono le parti più vicine al litostrato originale. In San Clemente tutto questo è chiaramente visibile, ma oltre a ciò, si ha la netta sensazione di trovarsi di fronte ad un intervento postumo della bottega di Lorenzo e forse proprio di suo figlio Iacopo. I motivi geometrici nella grande croce al centro della chiesa, trovano forti analogie con quelli presenti nei pavimenti della basilica superiore e della cripta, nella cattedrale di Anagni e in quelli che si vedono nella cattedrale di Civita Castellana, dove questi marmorari sono attestati come i principali maestri decoratori, degli arredi e del pavimento. Così, in San Clemente, non è solo lo stile di *magister Paulus* che si riscontra nelle ricostruzioni moderne dei motivi realizzati con le tessere marmoree grandi, simili a quelle che venivano utilizzate nei pavimenti precosmateschi ad iniziare da quello di Montecassino e al quale Paulus dovette certamente ricollegarsi stilisticamente; ma anche le *opere et maestria* di Jacopo di Lorenzo nei restauri che certamente si ebbero nei primi anni del 1200. Tracce evidenti di questo artista sono i "*fiori della vita*" che "fioriscono" sui plutei del lungo recinto presbiteriale, come anche il *triangolo di Sierpinski*, in splendida esecuzione cromatica, in una delle *rotae* della grande croce centrale, e gli altri elementi pavimentali che contraddistinguono lo stile della sua bottega e riscontrabili altrove, come detto prima.

L'oggettiva presenza di stili diversi, riferibili a periodi di epoche diverse, nei pavimenti romani è un dato di fatto che si riscontra quasi dovunque. Segno, questo, di sicuri rimaneggiamenti e restauri delle opere originali eseguite prima del XIII secolo. L'intervento delle botteghe cosmatesche, quindi, è andato a fondersi con quello che costituiva l'originario pavimento precosmatesco, associando così elementi antichi con quelli di più moderna innovazione, sia dei materiali che di concezione esecutiva. Da qui si rendono evidenti le differenze tra le tessere marmoree moderne rimontate per ricostituire gli antichi motivi geometrici delle ripartizioni rettangolari nelle navate laterali e quelle più minute e realisticamente antiche delle fasce nella navata centrale.

Basilica di Santa Maria Maggiore



Parte del pavimento antico della basilica di Santa Maria Maggiore, in contrapposizione di quello ricostruito nella navata maggiore con materiale prevalentemente moderno.



Nella basilica di Santa Maria Maggiore anche si riscontrano analogie con lo stile cosmatesco di Iacopo o forse Cosma I, nei motivi di riempimento e nelle fasce decorative che avvolgono i dischi di porfido. Ma qui si riscontrano anche disegni e stilemi che portano lontano dalla bottega di Lorenzo, addirittura più vicini alla concezione del mosaico di stile siculo-campano, come i quattro cerchi intrecciati che non si osservano ovunque nei pavimenti dei marmorari romani, così come le guilloche intrecciate di tre dischi e racchiuse in una scorniciatura rettangolare, che invece si osserva molto spesso nei pavimenti musivi campani. Nello stesso tempo, in Santa Maria Maggiore, vi sono motivi ideati nel pavimento di Montecassino e fatti di losanghe oblunghe di enormi dimensioni rispetto a quelle normalmente usate dai cosmati. Segno evidente del rifacimento di parti di pavimentazione precosmatesca originale che è andata perduta o restaurata dagli stessi Cosmati. In tutto ciò, si ritrova costantemente un miscuglio di tessere antiche, meno antiche e moderne che a volte sono assemblate secondo una certa coerenza stilistica, rispettando anche le caratteristiche del marmo e la simmetria policroma, altre volte in maniera approssimativa e disomogenea.

Un altro esempio, quindi, di fusione tra pavimentazione precosmatesca e interventi dei maestri marmorari romani dell'epoca dei Cosmati, nonché degli innumerevoli interventi di manomissione e restauro che si sono avvicendati nel corso di circa mille anni.

Basilica di San Giovanni in Laterano

Il pavimento di questa grande basilica paleocristiana rispecchia esattamente quanto detto in precedenza, con la differenza che, se si escludono alcuni tratti di materiale marmoreo forse originale, tutto il resto è praticamente rifatto nuovo. Lo si vede dalla lucentezza delle tessere che compongono i grandi motivi geometrici e dalle fasce che li avviluppano, nettamente in contrasto con quelle,

Una parte della fila di guilloche che forma la "crociera" verso il centro della navata maggiore. Come si evince già da questa foto,specie se confrontata con la precedente di Santa Maria Maggiore, il pavimento è costituito in massima parte da materiale moderno dovuto ai restauri del XX secolo. Tutti i dettagli saranno discussi nell'apposito capitolo dedicato alla basilica di San Giovanni in Laterano.



relativamente poche, rimaste dall'antico e reimpiegate secondo una logica un po' confusa ma, in massima parte, condivisibile.

E anche qui ci si imbatte nelle ormai inequivocabili tracce stilistiche di Jacopo di Lorenzo e famiglia. Esse però si trovano inglobate in riquadri pavimentali non proprio comuni allo stile del marmoraro romano, se si applica come modello quello di Ferentino e della basilica superiore della cattedrale di Anagni. L'impressione che se ne ricava osservando tali riquadri è quella che Iacopo potrebbe aver realizzato le fasce decorative e alcuni motivi di riempimento: quelli ad esagoni inscritti, utilizzando piccole losanghe romboidali con la tessera esagonale al centro; le decorazioni di fasce con fitti motivi di quadratini, il tutto con nel costante uso continuo del colore rosso e verde antico e, infine, la sua firma principale, cioè l'utilizzo di stelle esagonali fatte di losanghe bianche al centro dei dischi di *rotae* o quinconce, come a Ferentino, sono segni inequivocabili dalla sua arte. In San Giovanni in Laterano se ne ritrovano molti di questi segni, fortunatamente proprio dove il litostrato restaurato sembra conservare almeno una discreta parte di originalità nel materiale utilizzato (sempre escludendo le fasce marmoree che sono quasi sempre moderne).

Tra gli altri simboli di casa Jacopo, immancabile il "fiore della vita", come in tutti gli altri luoghi, realizzato sempre secondo una netta predominanza di verde antico e porfido rosso. E' difficile poter dire con precisione dove finisce la mano di Jacopo e dove essa è stata sostituita da quella più moderna. Alcuni motivi sembrano addirittura non appartenere al repertorio cosmatesco, come se fossero stati inventati al momento di rifare il pavimento con il materiale di riporto. La zona centrale però, mostra in tutta evidenza lo stile della bottega cosmatesca romana, almeno nel riutilizzo delle tessere, laddove i dischi delle guilloche e delle *rotae* sono stati o sostituiti o "modernizzati" con altri motivi. Da tutto ciò, e considerando che buona parte del pavimento che ingloba il materiale dell'antico litostrato, sono abbastanza sicuro nell'attribuire a Jacopo e alla sua famiglia se non il lavoro originario, che potrebbe essere opera del padre Lorenzo come sarebbe logico supporre, sicuramente un rinnovamento dello stesso, soprattutto forse nella navata centrale. Questo potrebbe essere avvenuto tra il 1200 e il 1205.

Basilica di Santa Croce in Gerusalemme

Anche qui una visione generale del pavimento, che si mostra come gli altri, rimaneggiato e restaurato per tutta la sua superficie, ci riconduce subito all'ormai noto stile della bottega di Lorenzo e Jacopo. Nei quinconce si ritrovano gli stessi motivi geometrici, comunemente usati da questi marmorari e l'accentuazione dei colori porfido e verde antico, come fosse un marchio di fabbrica. I dischi hanno in predominanza motivi di triangoli raggianti che nello stile di Jacopo sono solitamente di giallo antico. Mentre l'uso dei triangoli scaleni in successione, rossi e verdi, messi nelle fasce decorative delle guilloche, unitamente agli esagoni inscritti fatti di losanghe verdi romboidali, mostrano senza ombra di dubbio la mano del maestro che qui potrebbe essere stata affiancata anche dai figli Cosma e Luca. Nell'utilizzare le tessere marmoree originali, i restauratori moderni non hanno esitato anche a inserire nelle fasce decorative sequenze di tessere, spesso quadrate, di colore bianco.

Anche qui, quindi, si nota appieno la mescolanza di tessere antiche e moderne in un restauro che non ha tenuto certo conto di come poteva essere il disegno originario e soprattutto dei colori utilizzati.

A parte la fascia centrale, il resto del pavimento è quasi del tutto rifatto, ma da quello che di antico si può vedere, è facile attribuire gran parte del litostrato cosmatesco a Jacopo e forse i suoi due figli.

Basilica di Santa Prassede



Come negli altri casi, il pavimento delle navate è completamente rifatto per cui è difficile potersi pronunciare sullo stile delle botteghe marmorarie. Qualche traccia della mano di Iacopo potrebbe essere in qualche riquadro e in qualche fascia decorativa, come se si fosse trattato di un riempimento o di un restauro di quei tempi, ma non si può escludere che sia materiale proveniente da un'altra zona della chiesa e reimpiegato nella navata. In linea di massima, comunque, è possibile notare che nelle navate non si riscontrano forti analogie con lo stile e di Jacopo, con quinconce asimmetrici, poche tracce di decorazioni nei consueti colori di porfido rosso e verde antico, dove invece abbonda nei pavimenti del nostro maestro e tessere troppo nuove per vantare un millennio di storia. Da quello che si può vedere, si ha l'impressione che siano stati ricostruiti ex novo, in parte o interi, motivi che fanno parte del repertorio di Jacopo, ma nello stesso tempo, si vedono confusi con altri di diverso stile.

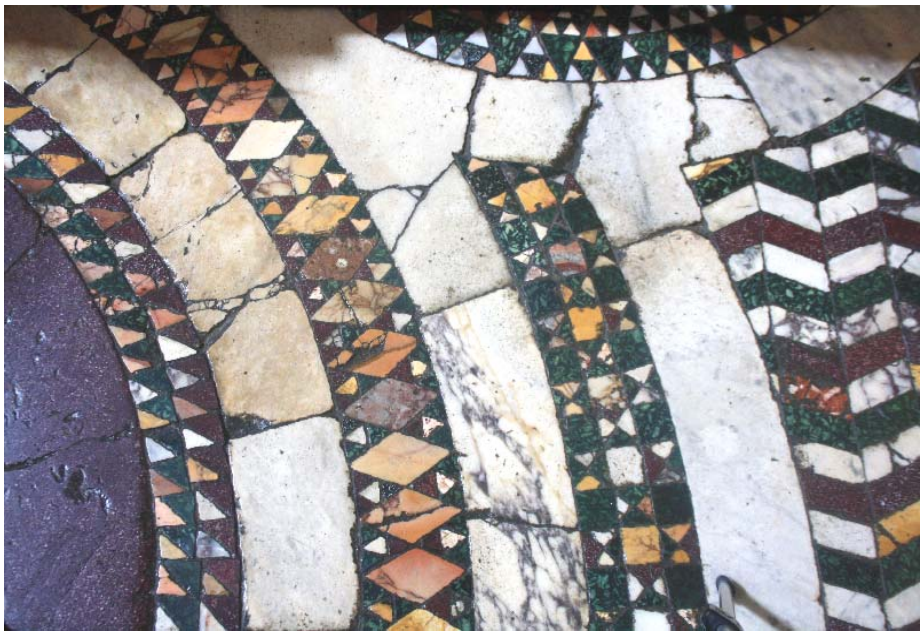
Tutt'altro discorso si deve fare per il pavimento presente sul presbiterio che è stato certamente restaurato e manomesso più volte, come dimostrano le fasce e tessere marmoree con iscrizioni tombali ricavate dalle catacombe, materiale di spoglio e impiegate a scorniciatura dei motivi geometrici, ma tutto sommato si presenta pressappoco nello stato dei pavimenti di Ferentino o della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni. Anche qui sono state impiegate tessere più moderne, ma esse hanno ad occhio più di qualche secolo e quindi si tratta di restauri di epoca barocca. Qui on vi sono guilloche e quinconce, ma solo rettangoli di motivi geometrici, alcuni dei quali mostrano forti affinità con lo stile di Jacopo, come il prevalente uso del colore verde e rosso delle tessere, nei motivi a quadrati, a stella e *ad triangulum*. Siccome nessun maestro cosmato si sarebbe mai sognato, partendo dalla scuola di Montecassino, di realizzare un pavimento sul presbiterio di cattiva mano e fatto solo di partizioni rettangolari che di solito venivano usate solo nelle zone laterali delle navate, mi sento di credere che li quel pavimento c'è stato portato e rimontato in un periodo forse compreso tra il XVII se XVIII secolo, come dimostrano anche l'inserimento di marmi con iscrizioni tombali.

Chiesa dei Santi Quattro Coronati

Il pavimento precosmatesco e l'opera restauratrice della Bottega di Lorenzo.

La chiesa dei Quattro Santi Coronati è una delle poche di Roma che conserva il pavimento precosmatesco per una discreta parte nello stato più o meno originale. E' quello che più si avvicina, nello stato di conservazione, alle zone di pavimento antiche della cattedrale di Anagni e della sua cripta e le sue caratteristiche di antichità sono molto simili a quelle rarissime porzioni di pavimento che sono giunte fino a noi in uno stato pressappoco inalterato. Come tutti gli altri esso ha subito i dovuti rimaneggiamenti e restauri, ma la fascia centrale può essere considerata una esempio delle condizioni di conservazione in cui dovrebbe presentarsi un pavimento del tipo cosmatesco dopo mille anni dalla sua realizzazione. Ciò che se ne può dedurre dalla semplice osservazione visiva è che le tessere marmoree e le fasce delle ripartizioni rettangolari e delle guilloche e quinconce, sono quasi tutte frammentarie. Queste si che sono originali. Un semplice confronto con le fasce degli altri pavimenti mostra le

evidenti differenze. Questo pavimento quindi, dovrebbe essere preso a modello per qualsiasi comparazione dello stato conservativo dei pavimenti cosmateschi in relazione agli interventi che essi hanno subito nel corso dei secoli.



Un dettaglio del meraviglioso pavimento cosmatesco della Basilica dei Santi Quattro Coronati, uno dei più importanti che si conservano in Roma. Si può notare il meraviglioso giallo antico, frammisto a tessere romboidali di diverso colore, che Iacopo di Lorenzo e forse già suo padre Lorenzo di Tebaldo, aveva adottato come una caratteristica riconoscibile del suo stile. Come si vede, anche le fasce curvilinee di marmo bianco e i raccordi, sono presumibilmente originali e mostrano la vistosa frammentazione.
Foto N. Severino

Come si rende evidente, anche in questo caso troviamo una mescolanza di tessere antiche frammentarie e ricomposte, con tessere meno antiche in uno stato di conservazione di gran lunga migliore, e, infine, con tessere più moderne, probabilmente inserite dalla fine del XIX secolo in poi, che dimostrano come "nuove" rispetto a quelle più antiche. Segno evidente, quindi, di restauri e manomissione del litostrato originale. Tuttavia, esso potrebbe costituire uno dei pochi casi in cui il pavimento originale sia rimasto intatto fino a noi, cioè che non sia mai stato smontato in tutto o in parte per essere ricomposto in zone diverse e in modi diversi. Anche qui ritroviamo la stessa formula conservativa, cioè una fascia centrale che sembra essere quella più vicina a come doveva essere in origine il lavoro degli artisti marmorari. Di un pavimento anteriore al 1084, quando la basilica fu semidistrutta dall'incendio provocato dalla guerra i Normanni di Roberto il Guiscardo e l'esercito dell'imperatore Enrico IV, non si sa nulla. Certo che doveva esistere un litostrato, ma probabilmente era di coccio pesto, come spesso erano prima della moda dei pavimenti cosmateschi. Tra l'altro il 1084 è oggettivamente un anno troppo vicino alla consacrazione della basilica di Montecassino, avvenuta nel 1071, dove fu fatto il primo pavimento precosmatesco. E' più logico supporre quindi, come generalmente accettato oggi, che il pavimento fosse stato realizzato durante i lavori di restauro voluti dal papa Pasquale II (1099-1118). I lavori però subirono una interruzione dovuta a varie cause, tra cui la morte i molti dei fedeli e forse la mancanza di fondi che non permise di recuperare il grande spazio sacro dell'edificio originale. Così, a malincuore, si decise per un ripristino volumetrico inferiore della chiesa. La nuova basilica di Pasquale II fu consacrata il 20 gennaio del 1116. E' a questa data che gli autori riferiscono il pavimento. Ma nel 1116 a Roma era attiva la bottega di *magister Paulus* (i figli erano forse troppo piccoli per essere considerati) e di Tebaldo padre di Lorenzo. Due sole botteghe che probabilmente derivavano le loro conoscenze e la loro esperienza dalla scuola bizantina di Montecassino, ma integrata sicuramente con l'influenza dell'antichità classica ereditate delle botteghe marmorarie romane precedenti. E possibile che i due maestri avessero in comune le idee e il

materiale da utilizzare, ma lo stile di Lorenzo, secondo ciò che penso, va man mano distinguendosi e separandosi sempre più, acquisendo quei caratteri personali, fatti di scelte cromatiche e patterns geometrici personalizzati che poi diventeranno il marchio di fabbrica della sua bottega per tutto il XII e XIII secolo.

Nel pavimento dei Santi Quattro Coronati si può scorgere forse sia la fusione dello stile tra *magister Paulus* e Lorenzo che gli elementi embrionali dello stile di quest'ultimo che si riscontrano principalmente nell'utilizzo delle cromie di tessere verde antico e porfido rosso in determinate fasce decorative e l'uso generoso del giallo antico nei triangoli raggianti e nelle fasce che avviluppano le *rotae* delle guilloche. I motivi geometrici che poi userà, con l'aiuto del figlio Lorenzo, costantemente nelle sue produzioni pavimentali e decorative degli arredi, cioè i triangoli scomposti in elementi minori, la stella a quattro punte formata da 4 losanghe oblunghe, i triangoli scaleni in successione come per indicare una direzione, nelle fasce che avviluppano i dischi e guilloche, la croce ottagonale in un quadrato, realizzata con quadratini scomposti in quattro elementi minori; pattern questo che in Montecassino pare vedersi solo in una dimensione più grande, e via dicendo. Elementi, questi, che vanno a caratterizzare, per i successivi anni, lo stile della bottega marmoraria di Lorenzo e figli.

Ancora, qui ritroviamo l'uso del giallo antico che in Tebaldo e Lorenzo si mantiene in modo costante e forte, mentre perde di consistenza - a favore di più complessi disegni geometrici e

caratteri cromatici predominanti sul rosso e verde, pur mantenendo in certo modo la tradizione del giallo antico - nelle opere di Cosma I (si veda per un confronto il pavimento della cripta di San Magno ad Anagni).

Il pavimento della chiesa dei Santi Quattro Coronati

Si estende solo lungo la navata centrale e fino a tutto il presbiterio. A destra e a sinistra della fascia centrale è composto di una serie di 14 ripartizioni rettangolari per parte fino ai cancelli del coro. Qui vi sono altri rettangoli con motivi geometrici e al centro tre guilloche allineate di fianco composte da tre dischi di porfido ciascuna; quella centrale è di dimensioni inferiore rispetto a quelle laterali. La fascia centrale fino al coro è composta da una guilloche di cinque dischi di porfido cui segue un gigantesco quinconce con un grande disco di porfido rosso al centro e quindi un'altra guilloche di quattro dischi. Nel presbiterio, dopo il coro, il pavimento è stranamente composto da circa dieci ripartizioni triangolari convergenti al vertice verso l'altare. Non avendo potuto accedere né al coro, né al presbiterio, non posso dire se esso sia un rifacimento moderno o meno. I motivi geometrici delle ripartizioni rettangolari nella navata seguono un buon andamento simmetrico e sono costituiti in prevalenza dal repertorio classico attribuito a *magister Paulus*. Alcuni di essi sono gli stessi del pavimento di Montecassino con il quale condivide anche le dimensioni maggiorate delle tessere che compongono i disegni, caratteristica prevalente in tutti i pavimenti precosmateschi. Qui troviamo gli ottagoni collegati da quadratini diagonali; i motivi *ad quadratum* e *ad triangulum,* i quadrati diagonali con gli spazi triangolari esterni scomposti in 4 elementi minori; i rombi con i quadrati interni; le grandi losanghe oblunghe a formare una croce interna a quattro punte, con quadrato inscritto all'interno;i quadrati scomposti in triangoli a formare una stella ottagonale, ecc. Quest'ultimo pattern credo sia qui rappresentato nel modo che doveva essere anche nel pavimento di Montecassino, cioè di dimensioni maggiorate, ma con la variante di una

scomposizione minore in due degli elementi triangolari interni; variante ideata forse da Tebaldo o da Lorenzo.



Un dettaglio del pavimento con il noto pattern "ad triangulum" con tessere uniformi esagonali collegati da triangoli scomposti in elementi minori in tre colori diversi.
Foto N. Severino

Di ben diverso stile è invece la fascia centrale che sembra quasi sia stata rifatta in un secondo momento e per questo potrebbe essere anche attribuibile a Lorenzo (1160-1190). E' qui che si osservano le principali caratteristiche della bottega di questo maestro, anche se viene meno una verifica importante che è quella dei dischi porfiretici. Infatti, in questo pavimento gran parte dei dischi devono essere stati distrutti o prelevati per essere portati altrove. Solo in questo modo può spiegarsi l'assurda presenza di quattro dischi di marmo bianco di evidente fattura scadente e di più recente fabbrica, di altri 4 dischi bianchi nella guilloche che segue il quinconce e di altri simili dischi bianchi messi nelle guilloche del coro. Non si può certo dire che questi dischi bianchi fossero la scelta originale del maestro marmorario! Essi si mostrano in tutta evidenza quali dischi di sostituzione di quelli originali che sono stati distrutti o trafugati. Inoltre, la stessa situazione si rileva da una foto del 1865 a dimostrazione che almeno da quell'anno non vi sono stati ritocchi nella fascia centrale.

La concezione precosmatesca di questo pavimento la si vede anche nello stile del quinconce gigante che si presenta, tutto sommato, semplice, sobrio, con un grande disco di porfido rosso centrale una sola fascia decorativa circolare della stessa grandezza della fascia bianca di marmo e delle semplici fasce che annodano i quattro dischi esterni, realizzate con il motivo della stella ottagonale fatta di quadratini scomposti in 4 elementi minori. Molto importante, per la comparazione stilistica, sono i due motivi geometrici a "zig-zag" realizzati, come di consueto, con predominanza del colore giallo, verde, rosso e bianco e che fa parte sostanzialmente del repertorio dei primi pavimenti precosmateschi. Tale motivo lo si ritrova per la prima volta nel pavimento di Montecassino.

Semplici anche le guilloche come i dischi di porfido, laddove sono rimasti intatti, che potrebbero indicarci ancora lo stile sobrio di Tebaldo o di Lorenzo, mentre Jacopo e Cosma avevano adottato la scomposizione interna dei dischi, specie con quella per mezzo di grandi losanghe oblunghe e con triangoli, rettangoli, esagoni e stelle, spesso a tessere grandi uniformi, o a loro volta scomposte in elementi minori. Infine, credo che anche l'introduzione delle fasce con sequenza di tessere romboidali gialle, come si vede nel grande quinconce centrale, possa annoverarsi tra i modi stilistici adottati da Tebaldo e da Lorenzo. Una caratteristica questa che si ritrova anche in altri pavimenti attribuibili agli stessi maestri.

Un'ultima considerazione, credo non meno importante e che forse qui ne accenno per la prima volta, è sullo stile di alcune versioni delle fasce che avviluppano i dischi delle guilloche. Come ho già detto, questo pavimento è uno dei pochi che in diversi tratti deve essere arrivato a noi quasi intatto, o almeno il restauro non ha cancellato totalmente ciò che rimaneva di antico. Abbiamo qui una delle pochissime possibilità di osservare alcuni tratti di fasce marmoree originali di cui alcune delimitano le partizioni rettangolari ed altre appartengono alle guilloche. Qui si può osservare, forse per la prima volta, un raccordo marmoreo che non si vede in altri pavimenti. Esso serve di collegamento esterno tra una ruota e la successiva delle guilloche ed ha la curiosa forma di una F allungata e un po' distorta. Essa si ripete costantemente nel pavimento e credo sia un modello standard utilizzato dai maestri nel XII secolo per realizzare le guilloche. Presumo che i modelli che ho scelto nelle figure siano originali. Una si presenta integra, mentre l'altra è frammentaria.

Entrambe sono di colore giallastro rispetto ai tratti composti di fasce di marmo bianco, dal che presumo che quelle dello stesso colore siano originali, mentre le fasce bianche, seppure antiche, siano state inserite durante restauri e rifacimenti. Tuttavia, altri frammenti simili presentano colorazione più vicina al bianco per cui è difficile dire quali dei due tipi sia realmente originale e quale dovuta a restauri antichi.



Figura 1



Figura 2

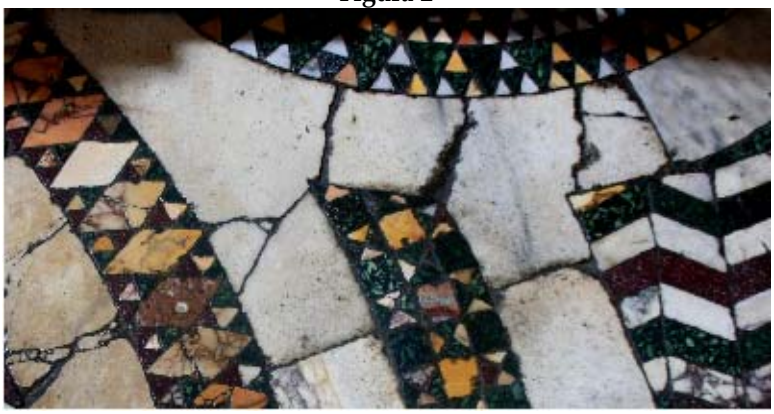


Figura 3

Questo raccordo (fig. 1, 2 e 3) a forma di F è unico nella storia dei pavimenti cosmateschi e non si ritrovano in altri simili in quanto il listello di marmo viene prolungato fino a combaciare con quello curvo che avviluppa il disco. Un esempio si può vedere nella fig. 4 che mostra uno dei raccordi in un quinconce della cripta nella cattedrale di Anagni e in un quinconce (fig. 5) nel pavimento della cattedrale di Carinola (CE).



Figura 4
Cripta della cattedrale di Anagni



Figura 5

Cattedrale di Carinola (CE)



Figura 6
Foto risalente al periodo tra il 1916 e il 1925

La fig. 6 mostra un piccolo dettaglio che può dimostrare un intervento sconosciuto sul pavimento effettuato dopo il periodo indicato nella didascalia. Può darsi che si tratti di piccoli ritocchi causati da probabili danni apportati dalle guerre. Nel riquadro centrale in basso, sotto il quinconce, si nota un motivo *ad triangulum* con esagoni inscritti in triangoli a loro volta scomposti in elementi minori. In questa foto tutte le tessere ottagonali sono di colore chiaro, verosimilmente bianco. In una foto recente, invece, nella quarta fila diagonale ad iniziare dal lato della fascia sinistra, la terza tessera è nera o scura. Segno che quella più vecchia è stata sostituita.

SS. Quattro Coronati, Oratorio di S. Silvestro
Ipotesi di attribuzione del pavimento cosmatesco



Figura 7

By Lalupa (Own work) [CC-BY-SA-3.0 (www.creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0)], via Wikimedia Commons

Nel complesso religioso della chiesa dei Santi Quattro Coronati, esistono gli ambienti del palazzo cardinalizio cui si accede dal chiostro antistante l'ingresso della chiesa per una porticina sulla destra di chi arriva dall'esterno. Un piccolo ambiente accoglie il visitatore che resta subito attonito osservando l'affresco di un antico calendario religioso in quella che, per l'appunto, è denominata "stanza del calendario". Da qui si accede alla cappella di S. Silvestro. Purtroppo non ho potuto visitare questo luogo che invece si rivela essere di primaria importanza per l'attribuzione dei lavori cosmateschi in questa cappella e nella chiesa alla bottega di Lorenzo e forse, più verosimilmente, al maestro Iacopo di Lorenzo.

La cappella di S. Silvestro fu fatta costruire per volere del cardinale Stefano Conti il quale la fece consacrare nel 1247. Questa data è di grandissima importanza per l'attestazione e la conclusione della storia relativa ai pavimenti cosmateschi della bottega di Lorenzo. Infatti, le epigrafi con i nomi dei maestri Jacopo II e Luca, figli di Cosma I, attestano lavori nel 1231 per Jacopo II e nel 1234 e 1255 per Luca. Questa data del 1247 e la certezza dell'attribuzione del pavimento a uno di questi maestri per comparazione stilistica dei canoni della loro tradizione, ci permette di stabilire (genealogia dei Cosmati alla mano) che un più probabile Luca avrebbe potuto lavorare forse da solo a questo pavimento negli anni immediatamente precedenti il suo ultimo impegno per il completamento del chiostro di Subiaco nel 1255. Il Cosma II di Pietro Mellini si attesta a partire dal 1264, troppo tardi, mentre mi piace pensare, alternativamente a Luca, che suo padre Cosma I, attestato epigraficamente in Anagni nel 1231, fosse in tarda età impegnato in quest'ultima opera d'arte. E' certo, in definitiva, che questo pavimento, stavolta davvero cosmatesco, sia scaturito dalle mani dei veri cosmati, cioè o da Cosma I o da uno dei suoi figli Luca e Jacopo, o da entrambi. Tuttavia, questa data del 1247, stabilisce anche quella dell'ultima opera pavimentale di questa famiglia della quale si rammentava solo quella del 1231 relativa al pavimento della cripta della cattedrale di Anagni, peraltro eseguito insieme al padre e perciò, forse, è più probabile che a distanza di sedici anni, fossero solo i figli a completare questa cappella.

Il pavimento cosmatesco è semplice, essendo attualmente costituito solo dalla fascia centrale che ospita tre quinconce in uno stile inequivocabilmente Laurenziano, ma con qualche variante che potrebbe attribuirsi ad uno stile evoluto nella concezione dei due figli di Cosma I. Mentre Quest'ultimo, nella cattedrale di Anagni (basilica superiore e basilica inferiore, cioè la cripta), eseguiva le serie di quinconce giustapposti, facendo in modo che i dischi esterni fossero tra loro tangenti, qui vediamo che essi sono concatenati dalle fasce dei dischi, come nei casi classici. Non sappiamo se questa differenza possa costituire una sorta di linea di separazione tra lo stile del quinconce precosmatesco (come in Anagni da cui Cosma I l'aveva derivato per tradizione paterna) e quello forse più propriamente cosmatesco che li mostra concatenanti. Può darsi che sia solo una scelta stilistica o per ragioni legate allo spazio a disposizione per realizzare l'opera.

Un elemento importantissimo da evidenziare è ancora la scelta della fascia a forma di F che funge da collegamento tra i dischi dei quinconce. E' lo stesso modulo adottato nella chiesa e ciò sta a dimostrare, senza dubbio, che la scuola deve per forza essere la stessa: i Cosmati. A questo punto possiamo chiederci: visto che i moduli sono gli stessi per entrambi i luoghi, non è possibile che il pavimento della chiesa possa essere stato realizzato dagli stessi artefici di quello dell'oratorio di San Silvestro, negli anni immediatamente precedenti il 1247?

Per rispondere a questa domanda, dobbiamo rifarci ancora una volta ai pavimenti cosmateschi di datazione e bottega accertata.

Anagni risponde alle nostre esigenze più di ogni altro esempio.

Le ripartizioni rettangolari delle navate laterali e i patterns dei motivi geometrici, si mostrano in uno stile più evoluto rispetto a quelli precosmateschi. Confrontandoli quindi con i patterns delle ripartizioni laterali alla fascia centrale del pavimento della chiesa dei Santi Quattro Coronati, possiamo dire che i due pavimenti non sono stilisticamente coerenti. Ciò significa che il primo fu interamente opera dei Cosmati, il secondo fu originariamente opera di maestri precosmateschi. A questo punto è lecito anche ipotizzare che tutto il lavoro sia stato commissionato alla stessa famiglia di marmorari, cioè a partire da Lorenzo di Tebaldo (e non come erroneamente e generalmente creduto

anche dagli studiosi da *magister Paulus* che operò nel primo decennio dell'XI secolo) e poi rimaneggiato o restaurato dai suoi discendenti dell'arte cosmatesca, nella fattispecie probabilmente da Iacopo di Lorenzo, nella sola fascia centrale.

Visto lo stile, sensibilmente diverso nei disegni decorativi, si può credere che il pavimento dell'Oratorio di San Silvestro fu realizzato nel 1247 dai nipoti di Iacopo (figli di Cosma I), cioè Luca e Iacopo II i quali adottarono, conformemente allo stile del nonno nella chiesa, lo stesso modulo di collegamento delle fasce tra i dischi dei quinconce. Ma di Iacopo II abbiamo notizia solo nel 1231 (pavimento della cripta nella cattedrale di Anagni), mentre del fratello Luca si ha notizia fino al 1255. Ciò può farci credere che sia stato proprio quest'ultimo a realizzare il pavimento dell'Oratorio di San Silvestro.

A partire dal primo quinconce, qui tutto parla dell'arte dei veri maestri Cosmati. Le analogie con i pavimenti di Anagni sono fin troppo evidenti per avere dei dubbi sulla paternità dell'opera: i disegni decorativi all'interno dei dischi, dove sono rimasti originali, sono gli stessi. I patterns decorativi delle fasce che avviluppano i dischi, i motivi geometrici di riempimento, e soprattutto la scelta dei colori abbinati ai disegni, sono una firma evidente dell'artista. Uno stile chiaro che usa un metodo proprio, personalizzato e caratteristico della propria personalità artistica. I colori delle simmetrie policrome sono gli stessi che in Anagni. Alcuni motivi geometrici che si rincorrono nelle fasce decorative costituiscono un linguaggio stilistico evidente e comune a molti altri lavori di Cosma e dei figli Iacopo II e Luca.

Il pavimento doveva, in origine, coprire tutta la superficie calpestabile della cappella dell'Oratorio. Lo si vede nella fig. 6 dal piccolo avanzo di motivo geometrico sulla sinistra. Evidentemente il rimanete pavimento deve essere andato distrutto e sostituito, nel corso dei secoli, con quello che si vede oggi attorno alla fascia centrale. Un quarto quinconce si intravede proprio sotto l'altare (non visibile in foto).

Le opere pavimentali di questo complesso religioso dei Santi Quattro Coronati, ci offrono la possibilità di riflettere sul nostro modo di analizzare questi monumenti. In primo luogo è molto importante constatare in quei tempi le commissioni che venivano offerte ad una bottega di marmorari per uno stesso luogo, venivano rinnovate negli anni ai discendenti. Ciò che potrebbe essere accaduto, con ogni probabilità, anche in altri edifici religiosi. In secondo luogo, se si allena l'occhio alle caratteristiche stilistiche di una bottega marmoraria, è possibile riconoscerne le tracce anche dove le loro opere non sono firmate. Ed è proprio sulla base di queste considerazioni che mi è parso possibile riconoscere l'intervento della bottega marmoraria di Lorenzo, nelle probabili opere restauratrici di Lorenzo, Cosma I e i figli, in alcune chiese di Roma, come visto nelle precedenti pagine.

Ad iniziare da Paulus, quindi, e passando per Tebaldo, il figlio Lorenzo, poi Cosma I e i figli Iacopo e Luca, insieme a tutti gli altri artisti marmorari, possiamo disegnare la seguente tabella genealogica.

L'*opus tessellatum* dei Cosmati

Un'altra domanda che generalmente ci si pone quando si analizzano i pavimenti cosmateschi è: tutti quei strani e meravigliosi motivi geometrici che vediamo nelle ripartizioni rettangolari delle navate, nelle decorazioni della fascia centrale e gli stessi motivi principali detti guilloche e quinconce, sono opera della fertile arte dei Cosmati? O hanno dei precedenti nella storia del pavimento musivo ai quali i *magistri romani* trassero grande ispirazione?

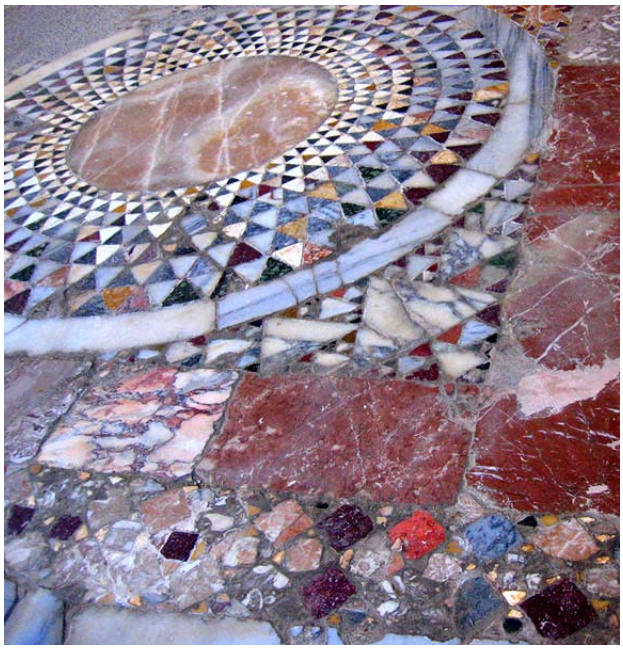
Fino a qualche decennio fa le risposte a queste domande erano parzialmente incerte, nel senso che pochi erano gli esempi tardo-antichi che facevano pensare ad una fonte di ispirazione primaria per l'arte cosmatesca. Basti pensare, per questo, ai pochi esempi riportati attorno al 1970 da Angelo Pantoni nel suo studio per il pavimento della basilica di Montecassino (vedi oltre). Dal 1980 in poi, invece, si ebbe un *exploit* di riscoperte, dopo le numerose campagne di scavi archeologici dei siti greci, romani e bizantini, grazie alle quali è oggi possibile dire definitivamente che i Cosmati presero a prestito quasi tutto il repertorio dell'*opus alexandrinum*, dell' *opus sectile*, e dell'*opus tessellatum* per mettere in pratica i loro grandiosi progetti pavimentali. Possiamo dire che quasi nulla di nuovo essi hanno aggiunto a quanto già era stato fatto nell'antichità, se non una reinterpretazione in chiave simbolico-religiosa degli stessi motivi geometrici antichi ed un loro arricchimento grazie all'applicazione di una tecnica che utilizzava una più minuta scomposizione delle figure geometriche, fino ad utilizzare tessere marmoree di soli pochi millimetri. Questo non per sminuire il lavoro dei Cosmati, che fu grandioso ed innovativo nella sua concezione interpretativa nel contesto della *rennovatio* cristiana del XII e XIII secolo, ma solo per puntualizzare che essi ripresero *ab origine* il repertorio musivo, codificando e reinterpretando ogni suo aspetto nel nuovo messaggio medievale cristiano. Essi si distinsero, invece in quella che fu la vera innovazione cosmatesca: l'architettura degli arredi religiosi e la concezione del rinnovamento delle antiche basiliche paleocristiane. Le tavole che seguono, mostrano un esempio sufficientemente esauriente dei patterns geometrici sui quali i Cosmati fondarono il loro intero repertorio dell'*opus sectile*. Ovviamente parliamo solo di motivi geometrici che nell'antichità erano spesso realizzati in mosaico finissimo, mentre i Cosmati li adottarono per il loro *opus tessellatum*.



01. Turchia, Myra, Chiesa di S. Nicola



02 idem



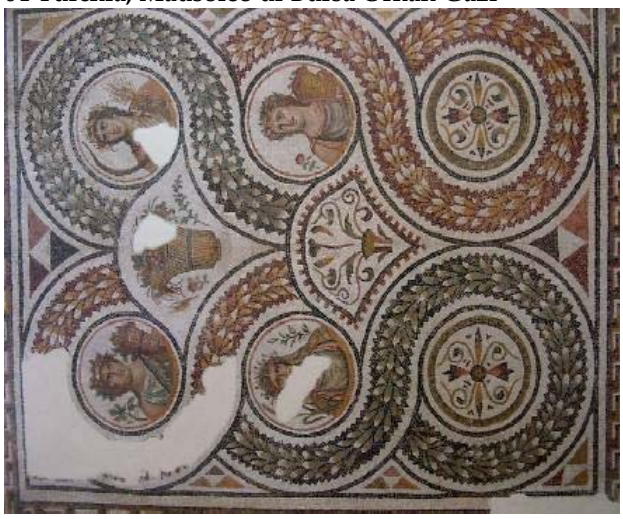
03 idem



04 Turchia, Mausoleo di Bursa Orhan Gazi



05 Basilica di Santa Sofia, Nicea, oggi Iznik



06 Acholla, pavimento musivo da villa romana



07 Libia, Villa Sileen, pavimento romano a mosaico



08 Roma, Domus Augustana



09 Ercolano, Casa dei Cervi



10 Francia, Villa romana ad Arles in Provence



11 Francia, Villa romana ad Aix in Provence



12 Efeso, mosaico del 5° sec.



13 Efeso, mosaico del V° secolo



14 Mosaico dalla villa romana di Veleio



15 Libia, Museo di Jamahirya, mosaico "dei Gladiatori" in opus sectile



16 Reggio Calabria, villa romana a Casignano



17 Roma, San Lorenzo in Damaso, scavi romani del 380 d.C.



18 Turchia, Monastero di Sagmata



19 Turchia, Monastero di Sagmata dettaglio



20 Turchia. Monastero di Sagmata, quinconce



21 Roma, Villa dei Quintili



22 Roma, Villa dei Quintili



23 Giordania, Gadara, resti di chiesa ottagonale



24 Giordania, Gadara, resti di chiesa ottagonale



25 Giordania, Gadara, resti di pattern ottagonale



26 Capernaum, Galilea



27 Dettaglio della 26



28 Pompei, Casa del Fauno



29 Ercolano, Casa dei Cervi



30 Iznik (Nicea), Santa Sofia



31 Castro dei Volsci (FR, Italia) Villa romana di età imperiale



32 Ostia antica, Caseggiato di Diana (I-III-3,4)

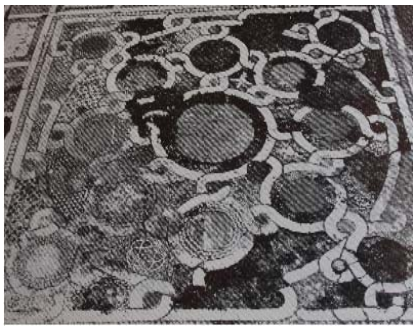
Gli esempi riportati sopra, dal n. 1 al n. 32 sono solo esigue testimonianze, rispetto a quanto esiste realmente, del repertorio musivo pavimentale, dall'*opus alexandrinum* all'*opus sectile*. Il periodo spazia dalle ville imperiali romane alle prime basiliche bizantine. Ma, come risulta evidente, il *modus operandi* è sostanzialmente lo stesso. Tuttavia, lo stile bizantino è quello che più di ogni altro si avvicina all'opera dei Cosmati, a dimostrazione che i *magistri romani* fondarono la loro arte sullo studio, acquisizione e sviluppo delle conoscenze antiche anche e soprattutto in conseguenza della tradizione di apprendistato dei primi maestri marmorari romani (quale magister Paulus, Tebaldo e forse lo stesso Lorenzo e il primo Vassalletto) scaturita dalla continuazione della scuola bizantina istituita dal'abate Desiderio a Montecassino alla fine dell'XI secolo.

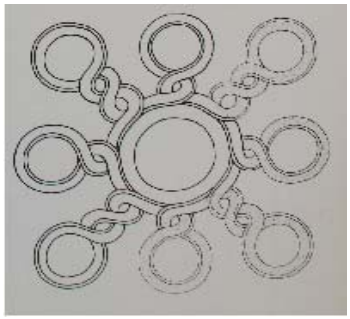
Negli esempi riportati, alcuni sono davvero stupefacenti e dimostrano come i Cosmati abbiano ripreso dall'antichità anche motivi complessi che forse fino a poco tempo fa si credeva fossero opera del loro ingegno di comacini.

L'esempio dell'immagine n. 1 è quanto meno sorprendente. La basilica di San Nicola di Myra, in Turchia, è dell'VIII secolo e nel 1087 si ritiene che le spoglie del santo furono trasportate a Bari da commercianti baresi. Il pattern geometrico che si vede nelle fig. 01 e 03 può farsi risalire, con ogni probabilità alla seconda metà dell'XI secolo. Lo si ritrova spesso nei pavimenti precosmateschi e cosmateschi italiani. Un bellissimo esempio si trova nel pavimento del Locale 2 dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno. Mi sentirei anche di azzardare una ipotesi su questo pavimento che sembra sensibilmente diverso, stilisticamente, dai normali pavimenti in *opus tessellatum* bizantini. Questo della basilica di San Nicola a Myra sembra essere troppo simile ai nostri pavimenti cosmateschi. La fig. 03 mostra, inoltre, il pattern del "triangolo di Sierpinski" che mi sembra alquanto strano ritrovare in pavimenti bizantini. La fig. 02, invece, mostra alcuni elementi interessanti. Sullo sfondo si vede una porzione di pavimento molto più tipicamente bizantina, mentre le fasce rettangolari perimetrali, mostrano un gusto evidentemente molto più vicino a quello cosmatesco italiano. Inoltre, la fascia in basso mostra tessere quadrate disposte di punta che hanno molto a che fare con i pavimenti cosmateschi italiani restaurati. Esse sono come nuove e mostrano quindi un intervento di restauro recente.

Considerato che le popolazioni pugliesi si recavano sicuramente in visita nel luogo per onorare il loro San Nicola (ora di Bari), è possibile che tra quei "commercianti baresi" vi fossero anche maestri marmorari che eseguirono il pavimento musivo? Se la risposta è affermativa, ciò non potrebbe essere avvenuto dopo la traslazione delle spoglie del santo a Bari, cioè dopo il 1087, perché non vi sarebbe stata ragione per andare a rendere omaggio al santo con l'arte cosmatesca quando le sue spoglie ormai non erano più presenti nella basilica. Se non si considerasse realistica tale ipotesi, allora ci troveremmo di fronte all'opera di maestri bizantini che hanno realizzato un pavimento precosmatesco del tutto simile a quelli esistenti nel Centro Italia e nell'Italia meridionale.

La basilica di Santa Sofia a Nicea (oggi Iznik) è una di quelle che si mostrano più direttamente vicine allo stile precosmatesco sviluppatosi in Italia dal 1071 al 1100 circa, specie in relazione all'arte musiva nell'Italia meridionale.





Le due immagini possono ben rappresentare l'influenza bizantina. A sinistra si vede il pavimento della chiesa di Santa Sofia (o Hagia Sophia) a Nicea, a destra un motivo quasi identico riprodotto in un affresco della chiesa romanica di Sant'Angelo in Audoaldis a Capua. E' questa forma d'arte che ha forgiato la matrice primaria nell'Italia meridionale al tempo in cui l'abate Desiderio chiamò gli artisti di Costantinopoli per lavorare a Montecassino e rendere magnifica la sua basilica.

Nell'immagine n. 7 si vede un pavimento musivo di una villa romana in Libia. Nonostante esso sia realizzato in tessere musive minuscole, alcuni patterns sono del tutto uguali a quelli utilizzati dai Cosmati. Così anche i motivi semplici delle immagini 8, 10 e 11, mentre quello della n. 9, che mostra un motivo geometrico di un pavimento in opus sectile nella Villa dei Cervi ad Ercolano, sorprende perché è proprio quello diventano una sorta di firma stilistica della bottega di Lorenzo. Lo troviamo spessissimo nelle tessere di porfido verde e rosso nei pavimenti cosmateschi di Iacopo, del figlio Cosma e dei nipoti Luca e Iacopo II. L'immagine 12, mostra un mosaico del V secolo ad Efeso che ci fa capire ancora una volta quanto era bello e comune il motivo dei triangoli a spirale e come non fosse una invenzione dei Cosmati. Dal monastero di Sagmata, in Turchia, ci viene un'altra conferma dello stile di pavimenti con l'inserimento di elementi zoomorfi che molto comuni nel basso Lazio, in Campania e nell'Italia meridionale. Basti per questo citare i pavimenti delle cattedrali di Terracina, di Caserta Vecchia, di Sant'Agata dei Goti e S. Adriano di S. Demetrio Corone a Reggio Calabria.

L'immagine n. 21 mostra una "gigantografia" del pattern che forse maggiormente ha caratterizzato i pavimenti cosmateschi: la stella a otto punte inscritta in un quadrato. Qui troviamo le caratteristiche dello stile cosmatesco anche nei dettagli: la stella è formata da otto triangoli allungati che formano le otto punte; al centro vi è un quadrato e, in questo caso, si trova inscritto un altro quadrato disposto diagonalmente. Questo motivo geometrico è stato ripreso dal repertorio dell'*opus sectile* romano e riutilizzato in miniatura nell'intento cosmatesco. La fig. 25 ci mostra il consueto motivo di ottagoni collegati tra loro da quadratini minori, mentre la fig. n. 26 mostra un altro pattern molto utilizzato dai Cosmati: la stella a quattro punte ricavata dalla disposizione a cerchio di 4 losanghe oblunghe; la fig. 28 mostra ancora un motivo a triangoli disposti tutti nello stesso senso molto ricorrente nel repertorio dei Cosmati. Infine, la fig. 30 esibisce qualcosa di eccezionale per chi ha studiato il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino: il motivo geometrico a forma di elica che si trova proprio all'inizio del pavimento desideriano proviene proprio dalla basilica di Santa Sofia di Iznik.

I PAVIMENTI MUSIVI A PARTIZIONI RETICOLARI

Nel trattare questo argomento, è necessario indagare anche sull'origine e su come si sono sviluppati i pavimenti musivi a partizione reticolare di fasce marmoree che è una caratteristica principale e specifica dei litostrati pre e cosmateschi realizzati dall'XI al XIII secolo.

Alessandra Guiglia Guidobaldi, sembra sia stata una delle prime autrici a muovere le proprie ricerche in tal senso. Nel suo studio *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, pubblicato nel Bollettino d'Arte n. 26 del 1984, così si esprime in proposito:

"*Le unità decorative a dischi e annodature delle quali ci siamo finora occupati vengono affiancate e circondate da una semplice e ritmica intelaiatura reticolare di bianche fasce marmoree che contiene specchiature di opus sectile di variatissimi motivi geometrici. Tale schema partizionale, che caratterizza l'opera cosmatesca forse ancor più dei citati motivi curvilinei, non ha tuttavia suscitato altrettanta attenzione negli studiosi tanto che assai rari sono in effetti i tentativi di chiarirne la genesi stilistica. Il precedente più immediato è senza dubbio quello di Montecassino ma le difficoltà sorgono quando si realizza che tale impaginazione del tessuto pavimentale è sostanzialmente estranea proprio a quella produzione medio bizantina della quale il sectile cassinese dovrebbe essere una chiara filiazione.*

Per quanto risulta infatti dal materiale finora pubblicato sembra che nei pavimenti bizantini di età macedone predomini un gusto del tutto diverso, se non addirittura opposto: invece di fasce marmoree racchiudenti specchiature di opus sectile si notano infatti si fasce marmoree ma alternate a fasce in opus sectile racchiudenti semplici lastre oppure motivi ad annodature".

E a conferma di quanto scrive, la studiosa riporta alcuni esempi dell'area bizantina, come Osios Lukas, la Koimesis di Nicea, il San Giovanni in Studio e la chiesa del convento del Pantocratore, rilevando in tutti quanto una differenza sostanziale dalla caratteristica struttura partizionale dei pavimenti cosmateschi.

Se prendiamo il pavimento di Montecassino, rappresentato avanti, come modello base e antecedente più immediato dei pavimenti cosmateschi, bisognerebbe concludere, dopo averlo dovutamente confrontato con i pavimenti dei monumenti religiosi dell'area medio-bizantina, che si tratta di un caso isolato, di un caso unico in cui l'idea in esso rappresentata da una impaginazione del tessuto pavimentale in modo partizionale, realizzato da una sequenza regolarmente ritmica che risponda anche ad una precisa richiesta grafico-simbolica di simmetria geometrica e policroma, costituisce una caratteristica finora sconosciuta nei pavimenti antichi. Sembra che questa idea fosse un colpo di genio dei maestri bizantini chiamati dall'abate Desiderio per realizzare il pavimento della chiesa di Montecassino.



Sotto: uno dei patterns base dei pavimenti precosmateschi, costituito da tessere esagonali uniformi colorate (in genere verde e rosso), collegate da listelli di marmo bianco a formare figure di esagoni che si intersecano. Le campiture interne sono scomposte in elementi minori triangolari. Nella foto il pavimento è stato ricostruito in una cappella del monastero di Montecassino, utilizzando parte del materiale proveniente dall'antico pavimento di Desiderio.
Foto N. Severino.
Abbazia di Montecassino, per gentile concessione di Don Gregorio.

In effetti una organizzazione così regolare del tessuto pavimentale musivo, come fosse una scelta per rispondere a precisi significati e simbolismi, non si è mai vista nei pavimenti di area medio-bizantina precedenti a quelli di Montecassino. Infatti, continuando la sua analisi la Guiglia Guidobaldi scrive: "*Ci basterà constatare, come già accennato in precedenza, che comunque non sarebbe possibile trovare nell'ambito bizantino alcun suggerimento per l'origine della partizione reticolare a fasce marmoree dei pavimenti cosmateschi…E' dunque necessario indirizzare le ricerche verso altre direzioni ed in tal senso si è mossa la Glass indicando in certa produzione musiva di area altoadriatica, come ad esempio i pavimenti della basilica teodoriana di Aquileia e della Santa Eufemia di Grado, i precedenti del gusto compositivo dei Cosmati*".

Un suggerimento, tuttavia, in cui la studiosa italiana non crede, in quanto "*se può risultare di un certo interesse per quanto riguarda la disposizione accentuatamente longitudinale della decorazione, appare invece assai più forzato nel confronto tra i riquadri musivi della stessa chiesa gradese e la partizione a fasce marmoree dell'opera cosmatesca. Un così deciso allontanamento dalla zona di Roma risulta poi del tutto inutile*".

Infine, l'autrice menziona quale unico pavimento più antico che potrebbe avere le caratteristiche dell'idea partizionale in fasce marmoree come quelli cosmateschi, è il litostrato musivo della chiesa di Santa Maria Antiqua, di cui mi occuperò tra poco. Il pavimento viene datato al VI secolo, e costituisce una ambiguità stilistica e cronologica per la quale non mi trovo d'accordo e quindi non posso considerarlo un antecedente del pavimento di Montecassino.

A tal punto allora, non si può che concludere, con la Guiglia Guidobaldi, che il "*gusto compositivo a riquadri e fasce marmoree abbia un'origine locale*", da riferirsi forse *in primis* al lavoro dei maestri bizantini di Montecassino. La studiosa fa inoltre presente che riquadri in *opus sectile* pavimentale erano usuali anche nel V secolo, forse non nella stessa concezione cosmatesca, e che stranamente tale tradizione sia poi scomparsa del tutto nei secoli successivi. Così, non è neppure immaginabile che gli artisti bizantini chiamati da Desiderio volessero recuperare un modello vecchio caduto in disuso da secoli.

Quale potrebbe essere stata allora la fonte ispiratrice per questa nuova idea? E' difficile dirlo in mancanza di reperti o scoperte che possano portare nuove prove documentali e grafiche.

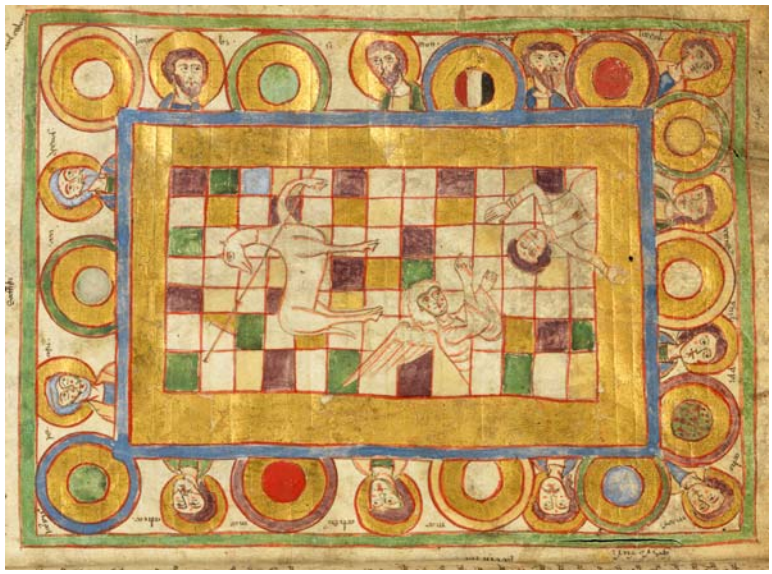


Fig. A

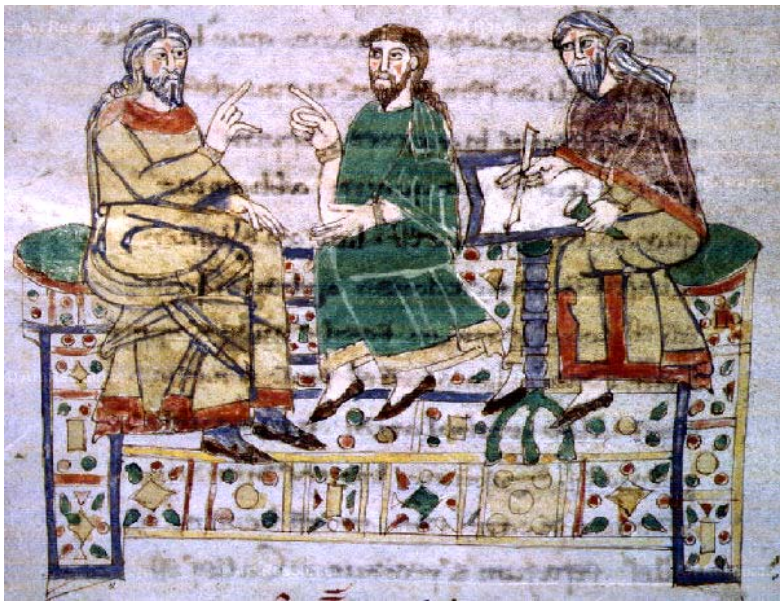


Fig. B Codice 132, foglio 372, di Montecassino, del 1028

La fig. B rappresentata qui affianco, fu disegnata da Rabano Mauro e si trova in un codice di Montecassino datato 1028. I tre filosofi sono chiaramente assisi e i loro piedi poggiano su un qualcosa che somiglia molto o ad un tappeto o ad un pavimento. La successione dei quinconce, anche di diverso stile, è una caratteristiche che ritroviamo nel pavimento di Montecassino disegnato da Gattola, ma diverrà anche lo stile essenziale dei Cosmati del XIII secolo. Sia che si tratti di tappeto o di pavimento, questa immagine, all'epoca famosa, potrebbe costituire l'antecedente più immediato del pavimento cosmatesco, almeno dal punto di vista iconografico.

La fig. A potrebbe mostrare una rara immagine di pavimento medievale in

opus sectile. Essa è tratta da un commentario all'Apocalisse del Beato da Liebana realizzato nell'area beneventana, in Campania (Italia), sul finire dell'XI secolo ed oggi conservato in una biblioteca svizzera. Non ha molto a che fare con i pavimenti cosmateschi ed il problema delle partizioni di cui sto parlando, tuttavia mi è sembrato comunque di estremo interesse per la cultura del pavimento musivo con inserti di *opus sectile* di tipo fitomorfi, zoomorfi e antropomorfi. Nel dettaglio, si osserva un riquadro centrale realizzato con una tessitura orizzontale con motivo *ad quadratum*, in una soluzione policroma semplice e simmetricamente lineare. In mezzo vi sono inserti marmorei che rappresentano un *agnus dei*, un angelo (forse l'arcangelo Gabriele) ed un uomo peccatore che forse l'angelo corre in sua salvezza. Intorno al riquadro vi sono una serie di tondi che mi pare mostrino chiaramente essere delle ruote con dischi di porfido al centro, probabilmente annodate al riquadro centrale, ma l'approssimazione del disegno non mostra il dettaglio dell'annodatura. Ogni tondo è intervallato dall'immagine di un santo. Essendo dodici in tutto, dovrebbero essere i dodici Apostoli. Il disegno restituisce però dettagli sui dischi di porfido: porfido rosso, verde serpentino, bianco, giallo antico e colori misti. Non vi è dubbio che si tratta di una raffigurazione di ruote, con fasce e dischi di porfido centrali. Pavimenti musivi con inserti del genere sono comuni nell'area beneventana, con in tutta la Campania e nel meridione d'Italia. Basterà qui ricordare i pavimenti del duomo di Caserta Vecchia e di Sant'Agata dei Goti.

La figura B, invece, mostra l'unica immagine che si conosca in cui io credo di aver identificato una approssimativa raffigurazione di un pavimento generico, che in seguito è stato inteso realizzare in forma musiva dai marmorari del XII secolo, la cui concezione nuova, rispetto ai precedenti monumenti simili di epoca bizantina, è proprio quella di mostrare una successione consecutiva di riquadri. I piedi dei filosofi, come anche i piedi del tavolo su cui uno di loro sta scrivendo, poggiano chiaramente su una superficie che non può essere intesa diversamente da un pavimento. La miniatura è tratta dall'opera *De Universo* di Rabano Mauro, come si vede nel codice 132 di Montecassino, datato 1028, ed è quindi l'antecedente iconografico unico finora conosciuto di un pavimento simile a quelli cosmateschi. Prenderò in esame questa figura più avanti in questo volume, nel trattare dell'origine del *quincux*. Personalmente sono del parere che gli artisti bizantini presero più di uno spunto dall'opera di Rabano Mauro che è anche la più importante enciclopedia dell'epoca e l'opera più importante del monaco vissuto anche a Montecassino. Infatti nell'iconografia prodotta da Rabano Mauro si ritrovano la maggior parte degli elementi che caratterizzano i dettagli del pavimento della chiesa di Montecassino: i diversi tipi di quinconce, proprio come sono riportati nelle miniature suddette, e anche alcuni pattern che sono di chiara derivazione dalle decorazioni che si vedono nelle numerose miniature del codice 132. Le tessere romboidali, a goccia, ovali e a motivo base, come le croci, le eliche e via dicendo sono una chiara derivazione di alcuni dettagli che si vedono nell'opera di Rabano Mauro. Inoltre questa particolarità costituirà una caratteristica dei soli pavimenti di derivazione cassinese che mai incontreremo nelle opere pavimentali delle botteghe marmorarie romane e laziali, se non direttamente influenzate dalle scuole meridionali.

Tutto ciò, spiega finalmente con qualche indizio maggiore, la nostra difficoltà a trovare quell'anello mancante che dovrebbe collegare la produzione sectile dei pavimenti di area bizantina con quello "innovativo" della basilica di Montecassino e, da questo, con tutti quelli di produzione postuma nell'epoca precosmatesca e poi cosmatesca.

Possiamo immaginare che l'abate Desiderio, chiese ai maestri bizantini da lui chiamati ad abbellire la nuova chiesa del monastero, di trovare qualche ispirazione nell'opera che era considerata nell'Europa cristiana la più importante enciclopedia e, insieme, orgoglio della produzione manoscritta dello *scriptorium* cassinese. Sfogliando il codice 132, i maestri si ravvidero del ricorrente motivo a *quincux* come elemento decorativo, già noto in tal modo nell'area bizantina e nella produzione dei codici miniati. Così, studiando la miniatura del foglio 372 dovettero chiedere all'abate Desiderio se gli fosse piaciuto che realizzassero il pavimento musivo per la chiesa riprendendo gran parte dei motivi raffigurati nella miniatura, ai quali avrebbero dato la maggiore visibilità ed importanza come fascia centrale della navata ed affiancando a questa una serie di file di partizioni rettangolari marmoree con i consueti motivi geometrici dell'antico repertorio dell'*opus sectile*.

Il caso emblematico del pavimento "cosmatesco" datato al VI secolo della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma

Quando si studia un pavimento musivo, sia esso di epoca antica o anche medievale, una delle prerogative essenziali è la sua datazione. Tuttavia, in mancanza di atti documentali storici o di prove inconfutabili, come iscrizioni lapidee che ne testimoniano la paternità, resta sempre una difficoltà a volte insormontabile quella di una datazione precisa del monumento. I metodi a disposizione dei ricercatori non sono molti e in mancanza degli elementi suddetti, ci si può basare su confronti stilistici generali e particolari, relativi ai dettagli del disegno unitario o delle tipologie di motivi geometrici che formano un determinato repertorio di pattern, o dei materiali lapidei impiegati e dalle scelte cromatiche che a volte possono rivelarsi una componente fondamentale dello stile di questa o di quella bottega di marmorari.

Ciò comporta dei rischi nelle valutazioni che dipendono da una quantità di fattori non sempre valutabili con sufficiente certezza, come il fatto che i motivi e le scelte cromatiche degli stessi potrebbero anche essere stati adottati da membri di famiglie diversi di marmorari che operarono nello stesso periodo, mentre qualche elemento in più si può ricavare dalle tipologie generali e particolari degli stilemi con i quali furono concepiti i disegni unitari dei pavimenti e le tessere lapidee, come le dimensioni, il taglio e i motivi geometrici, più usuali e poveri nei pavimenti antichi, più fitti, ricchi di dettagli e cromatismi in quelli del XIII secolo, nonostante entrambi si adeguino costantemente a quel canone di centralità del disegno che caratterizza tutti i pavimenti delle scuole precosmatesche e cosmatesche.



Tuttavia, tali elementi sono sempre scarsamente affidabili, specie se si fa una considerazione generale che spesso viene sottovalutata e cioè che la quasi totalità dei pavimenti musivi è stata nel tempo sottoposta a restauri, rifacimenti, smantellamenti e ricostruzioni, spesso del tutto arbitrarie, che hanno modificato definitivamente la *facies* dell'impianto originale, mettendoci nella condizione di non avere sempre quella certezza desiderata nel valutare le condizioni, la storia e la datazione dei pavimenti sulla base delle caratteristiche descritte.

Per tale motivo la datazione di un pavimento è sempre molto difficile, ma grazie alle osservazioni di alcuni elementi fondamentali che contraddistinguono almeno le tecniche e le modalità di lavoro nei secoli, possiamo essere in grado di stabilire almeno approssimativamente le epoche in cui essi furono realizzati. In tal senso, uno sguardo d'insieme ai pavimenti romani, ci mostra che essi sono caratterizzati da

una sorta di fusione stilistiche e tipologiche come se fossero stati sottoposti a vari interventi nel corso di più secoli. Come possiamo distinguere le varie fasi? E' necessario a questo punto avere a disposizione dei modelli di certa attribuzione e datazione per poter fare degli utili confronti. I pavimenti delle cattedrali di Ferentino ed Anagni sono entrambi di certa attribuzione, documentale il primo e per essere datato e firmato dagli stessi artisti, il secondo.

Da essi quindi possiamo già stabilire dei canoni stilistici per distinguere i veri pavimenti cosmateschi del XIII secolo, dai primi pavimenti "precosmateschi" realizzati dal secondo quarto del XII secolo in poi. Dalle consacrazioni delle basiliche, per le quali è lecito pensare che i pavimenti musivi, entrati sicuramente in voga come una moda dal tempo di papa Pasquale II in poi, fossero già installati, insieme al compiuto arredo religioso degli interni, possiamo stabilire un'epoca abbastanza precisa della realizzazione dei primi pavimenti precosmateschi. Le condizioni che essi mostrano, implicano che furono soggetti, probabilmente già dalla metà del XII secolo in poi, ad una serie di restauri e rifacimenti i quali furono commissionati anche ai maestri Cosmati sul finire del XII e nei primi decenni del XIII secolo. Questi operarono essenzialmente nelle fasce centrali determinando quella fusione che oggi si mostra chiaramente nella maggior parte dei pavimenti delle basiliche romane, in cui si vedono elementi facilmente attribuibili all'epoca precosmatesca, quasi esclusivamente nelle zone pavimentali delle navate laterali e i caratteri propri del linguaggio cosmatesco del XIII secolo nelle fasce più centrali del pavimento.

Ciò determina che molti dei pavimenti di Roma furono concepiti nel XII secolo e restaurati o rifatti sul finire del XII e all'inizio del XIII secolo. Sono pochi gli esempi di pavimenti rimasti più o meno intatti, almeno in alcune loro parti.

Un caso emblematico di errata datazione o, quantomeno, ambigua, è quello che riguarda la chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma per la quale tutti gli studiosi hanno scritto fino ad oggi vedersi al suo interno una porzione di pavimento "cosmatesco" del VI-VII secolo. La datazione è stata certamente proposta dagli archeologi che hanno condotto gli scavi presso l'antico sito romano e una volta pubblicata ufficialmente la relazione è stata poi divulgata ed accettata ufficialmente.

Tra gli studiosi di arte cosmatesca che non hanno battuto ciglio sulla datazione di questo pavimento di stile cosmatesco di presunta datazione del VI secolo, vi è la Guiglia Guidobaldi (op. cit.) la quale accetta la datazione al sesto secolo del pavimento, ma non può fare a meno di evidenziare "*la parziale identità dei motivi geometrici e del gusto cromatico fortemente analogo*" ai pavimenti delle basiliche dei Santi Quattro Coronati e di San Clemente arrivando addirittura a dire che "*viene persino fatto di pensare che intere stesure pavimentali del VI secolo siano state materialmente riutilizzate dal marmorari del XII; il che, peraltro, potrebbe giustificare la scarsa sopravvivenza a Roma di quei sectilia*", riassumendo poi alla fine, in sintonia con il mio pensiero, che "*il fatto che siano giunti sino a noi soltanto quelli che nel XII secolo non erano più in vista (per crollo dell'edificio o per altre cause) potrebbe appunto lasciar supporre che quelli ancora in uso ai tempi dei Cosmati siano stati totalmente da essi rifusi nelle nuove stesure pavimentali*". In pratica la studiosa non riesce a spiegarsi come mai nel VI secolo esista un pavimento esattamente identico a quelli cosmateschi del XIII secolo, tanto che arriva a credere che i maestri romani abbiano letteralmente segato intere stesure pavimentali riutilizzandole nei loro pavimenti!

La Glass (*Studies on cosmatesque pavements*, 1980), riprendendo il Toesca, dice almeno che il pavimento è di incerta datazione proponendo che è "*probabilmente anteriore all'VIII secolo*"! Poi lo descrive con qualche dettaglio e alla fine conclude che "*It would seem, then, that many of the consituent elements of a Cosmatesque pavement*

were in evidence in Rome by the ninth century", assumendo così anche lei, con qualche incertezza, che pavimenti esattamente identici a quelli cosmateschi fossero già presenti a Roma prima del IX secolo! Sembrerebbe così che la storia dei pavimenti cosmateschi sia stravolta. Non è così. Si tratta solo, a mio parere, di un semplice errore di valutazione.

Gli studiosi datano il pavimento di Santa Maria Antiqua al VI secolo e prendono come *terminus ante quem* la datazione degli affreschi murali…

Nel settembre 2011, ho avuto uno scambio epistolare con il restauratore dott. Alessandro Lugari il quale ha scritto la sua tesi di laurea proprio sulla chiesa di Santa Maria Antiqua e le sue conclusioni sulle problematiche di datazione da me sollevate sono le seguenti:

"*Il pavimento è datato abbastanza precisamente dal punto di vista archeologico: o è contemporaneo a Maria Regina o successivo, ma come* terminus ante quem *abbiamo il ciclo di Martino I (649 – 655). D'altra parte vi sono decine di pavimenti simili sia a Roma che in Grecia e Turchia dal V al VII sec. Quelli 'cosmateschi' di cui si parla, sono tecnicamente un altro mondo, i tagli spesso sono precisi, voluti, lo schema generale segue una simmetria rispetto ad un asse dell'edificio. In questi più antichi i tagli non ci sono quasi mai. Le formelle sono tutte di recupero e spesso provenienti da pavimenti diversi, quindi con misure e spessori differenti. tutto questo dà a tali decorazioni una caratteristica 'irregolarità' e asimmetria, cosa che probabilmente, oltre che una necessità, indica anche uno 'stile' e un 'gusto*'".

Purtroppo non è stato possibile, nonostante le mie insistenze via e-mail, un ulteriore approfondimento della questione, per cui devo prendere per definitive le conclusioni del dott. Lugari ed avanzare le mie ipotesi in merito. Non essendo stato possibile analizzare personalmente da vicino i frammenti di pavimentazione della basilica romana, devo attenermi al semplice confronto delle foto pubblicate da Alessandra Guiglia Guidobaldi nell'articolo più volte citato in questo libro. E' forse vero che in alcuni pavimenti di tarda epoca romana, o comunque del V-VI secolo, si vedono lacerti musivi molto simili a quelli riprodotti in partizioni rettangolari nei pavimenti cosmateschi, ma, come dice lo stesso esperto A. Lugari, quest'ultimi sarebbero "*un'altro mondo*", e quindi perfettamente riconoscibili rispetto ai primi. Dal confronto delle foto pubblicate da A. Guiglia Guidobaldi, invece, non è possibile stabilire una seppur minima differenza, né stilistica, né tecnica, né cromatica, se non forse lievemente nello stato conservativo dei due manufatti per via delle diverse vicende distruttive e di abbandono dei rispettivi edifici, che possa in qualche modo convincerci che tra i due pavimenti vi siano effettivamente sette secoli di differenza! Di contro, ho visto dal vero pavimenti romani e di epoca tardo romana, fino al V-VI secolo, il cui lavoro in *sectile* può essere simile nei motivi base, ovvero nel modulo elementare e nei pattern, ma la differenza stilistica, di materiale e di realizzazione si nota eccome. Nel caso di Santa Maria Antiqua, la cosa più sorprendente è che sembra che addirittura i due pavimenti siano stati realizzati dalla mano dello stesso maestro, tanto sono uguali. Non solo, ma nei frammenti pubblicati si scorge anche il consueto ritocco operato già poco tempo dopo dell'epoca in cui il pavimento musivo fu realizzato: tessere originali, si presentano in successione cromatica giusta e in generiche simili condizioni di stato conservativo, mentre le stesse file si alternano a tessere tipologicamente diverse, meglio conservate che indicano forse un restauro antico. La tecnica del *sectile* è identica, come gli incastri, i tagli precisi e la grandezza delle tessere fino al materiale che sembra identico. Le diverse condizioni di conservazione che si osservano nelle immagini pubblicate non deve confondere nella valutazione della datazione perché il pavimento della basilica di San Clemente è totalmente ricostruito e restaurato, come anche gran parte di quello della basilica dei Santi

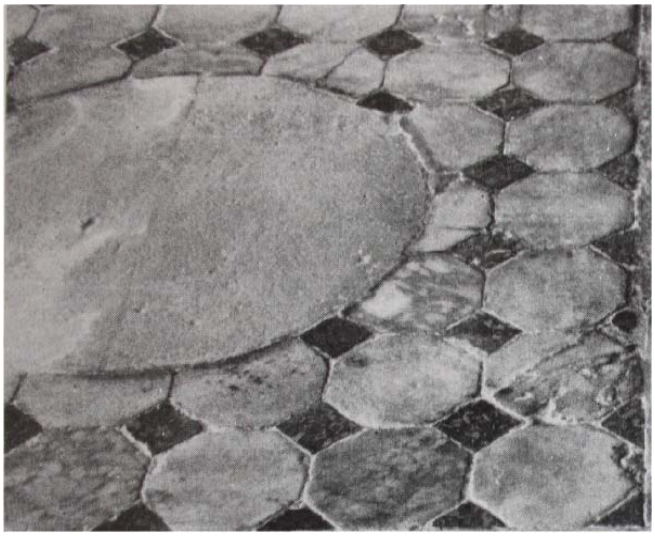
Quattro Coronati che la Guiglia Guidobaldi anche prende a confronto per il litostrato di S. Maria Antiqua.

I confronti con la basilica Emilia a Roma, taberna VIII, il cui pavimento è anch'esso datato al VI secolo mostra due cose interessanti: la prima è che esso è diviso in ripartizioni rettangolari del tutto simili a quelle dei pavimenti cosmateschi, sebbene molto più approssimative e larghe; la seconda è che i motivi geometrici, pur essendo analoghi, sembrano essere realizzati con tessere molto grandi e con tecnica diversa. Lo si può vedere nella seguente immagine.



Kourion, Cipro, Basilica Episcopale. Foto di David Walker del 2007 (da Fotolibra)

Il confronto dell'immagine precedente con quella seguente che raffigura lo stesso motivo di ottagoni e quadratini come si presenta in Santa Maria Antiqua e pubblicata da A. Guiglia Guidobaldi nel suo articolo, è credo sufficiente per capire la differenza tra il pavimento precedente, realmente forse del VI secolo, e questo, erroneamente datato al VI, secolo, ma di chiara fattura cosmatesca del XII secolo avanzato.



L'immagine in bianco e nero e poco dettagliata del pavimento della basilica di Kourion riportata da Guiglia Guidobaldi, non rende forse come dovrebbe la reale differenza tra i due pavimenti, ma l'immagine precedente è sufficientemente dettagliata perché siano ben visibili gli elementi che diversificano i due monumenti. D'altra parte, un altro esempio che cavalca questo appena riportato è dato dalla fig. 25 della tabella in cui ho riportato un elenco di pavimentazioni in *sectile* antichi che si trova a Gadara in Giordania.



Un altro esempio si può fare con una seconda immagine che mostra un tratto della pavimentazione in *opus sectile* della chiesa di Kourion in un motivo ripreso poi dai maestri Cosmati: un ottagono uniforme centrale ai cui lati aderiscono quattro losanghe esagonali e, agli angoli quattro quadratini. L'insieme costituisce il pattern costituito da una successione di ottagoni intersecantesi. Nel caso di Kourion si nota, nell'originalità del manufatto, una buona corrispondenza geometrica e simmetrica, ma la differenza sostanziale che si ravvisa sta proprio come diceva il dott. Lugari sui "*tagli precisi*" che in quello di Kourion non è ravvisabile su gran parte delle tessere, così come per gli incastri e infine per la tipologia diversa del materiale. Cosa che non si riscontra nel pavimento romano.

Il fatto stesso che la Guiglia Guidobaldi dichiari, citando altri autori, il pavimento di S. Maria Antiqua, come "*uno dei rari esempi altomedioevali esistenti e quindi accomunato a pavimenti del tutto diversi oppure, guarda caso, cosmateschi ritenuti però anch'essi di epoca altomedioevale*", fa riflettere sulla possibilità che si stia discutendo di un caso più unico che raro e che proprio per questo sarebbe da considerare con grande attenzione e prudenza.

Dalla pianta della chiesa disegnata da Petrignani agli inizi del '900, si può osservare che la zona in basso è quella che a mio parere può essere riferibile al VII-VIII secolo e ne dimostra tutte le caratteristiche, ma non è il tessellato di tipo cosmatesco. Quest'ultimo invece è quello che si vede, purtroppo in esigue porzioni, nella zona centrale superiore e che mostra tecnica, stile, gusto e motivi noti completamente affini ai pavimenti precosmateschi del XII secolo (*ad quadratum, ad triangulum*, esagoni, losanghe romboidali...).

Mentre si intravedono tracce di altre forme pavimentali (in basso a destra e sinistra, e in alto a destra), certamente più antiche, forse le primitive, formate da formelle abbastanza grandi di marmo. Nella chiesa di S. Maria Antiqua, quindi, coesistono sicuramente due stili di pavimentazioni (almeno nella zona del presbiterio), una, più vicina all'*opus alexandrimun* con motivi floreali e geometrici semplici, riferibile al VII-VIII secolo; l'altra, nel grande quadrato centrale fino al perimetro in alto, in *opus tessellatum* precosmatesco riferibile ai primi decenni del XII secolo. Infatti, dopo la distruzione totale della chiesa, essa fu riedificata probabilmente sul finire del XII secolo, al tempo dei Cosmati e forse proprio da questi maestri fu realizzato il nuovo pavimento in *opus tessellatum* sullo strato dell'antico litostrato del VI secolo.

L'ambiguità della datazione del pavimento di tipo cosmatesco nella basilica di Santa Maria Antiqua, nasce dal fatto che in quella chiesa gli affreschi presenti

sono serviti come metodo di datazione che ha sostituito una più ovvia comparazione tipologica e stilistica dettagliata dei reperti con i reali pavimenti cosmateschi. Cosa che, credo, non è stata ancora mai fatta. A mio avviso basta confrontare le immagini proposte in queste pagine per capire la reale differenza tra i due pavimenti. Inoltre, un altro elemento che deve aver fuorviato coloro che si sono occupati della datazione del suddetto pavimento romano, è stato quello legato al fatto che la basilica venne distrutta da un terremoto e successivamente abbandonata. Per tale motivo, forse pochi hanno pensato che in effetti la basilica conobbe un periodo di recupero tra la fine dell'XI e il XII secolo e fu proprio allora che forse le stesse maestranze che operavano nella vicina basilica di San Clemente, furono chiamate a realizzare il nuovo pavimento dell'antica chiesa, probabilmente sovrapponendolo di poco al livello dei pavimenti più antichi del VI-VII secolo.

Infatti, le tracce storiche indicano:

- Sui ruderi venne costruita nel XIII secolo una chiesetta, riedificata poi nel 1617 dal Longhi col titolo di Santa Maria Liberatrice (Wikipedia);

- Ridotta ad un rudere e interratasi per l'innalzamento del terreno, sul suo sito sorse nel XIII secolo la chiesa di S. Maria Liberatrice;

- Nel secolo XIII, quasi nel medesimo luogo, ma ad un livello superiore, fu costruita una piccola chiesa detta Santa Maria libera nos a poenis inferni, o più brevemente Santa Maria Liberatrice.

- The old church is thought to have been completely buried in 1084, when nearby buildings collapsed during the fire started by the Normans whos sacked Rome that year. However, this is a surmise and archaeological evidence is wanting. A new church, Santa Maria Liberatrice al Foro Romano , was built on the site in the 12th century, on top of the ruins of the old one.
(http://romanchurches.wikia.com/wiki/Santa_Maria_Antiqua)

Per dire qualcosa di definitivo, comunque, dovrei visitare la basilica che attualmente è chiusa al pubblico.

Cenni sulle diverse tipologie di mosaici pavimentali

Abbiamo appena fatto un confronto diretto di alcuni esempi di pavimentazione in opus sectile antica con quelli dei Cosmati. E' bene quindi spendere due parole sulla storia del pavimento musivo e l'etimologia del termine *litostrato* che tanto spesso viene utilizzato in questi studi.

Iniziamo col dire che i pavimenti del genere di cui trattiamo sono fatti nella tecnica del mosaico, quindi è bene distinguerli sotto questo aspetto, attenendoci solo a quelli di epoca romana.

Gli artisti che si occupavano dei lavori a mosaico venivano denominati come segue:

- *pictor imaginarius*: colui che stabilisce il disegno e la struttura della composizione;
- *pictor parietarius*: colui che riporta il disegno nella sede di realizzazione;

- *musivarius*: colui che realizza il mosaico vero e proprio, di solito su muro;
- *tessellarius*: colui che lavorava i mosaici pavimentali.

Le varie tipologie di opere a mosaico comprendevano:

- *opus signinum*: per la messa in opera di pavimenti fatti di calce e cocciopesto; il nome deriva dalla calce prodotta nella città di Segni (Roma). Il tipo di pavimento è costituito da tessere distanziate tra loro che creano dei disegni geometrici;
- *opus segmentatum*: per la messa in opera di pavimenti in cocciopesto composti da calce, lapilli e piccoli sassi formando nell'insieme disegni semplici;
- *opus tessellatum*: per pavimenti formati da lastre di cubetti di circa 2 cm di lato a formare anche disegni geometrici e rifiniture;
- *opus vermiculatum*: messa in opera di tessere molto piccole per formare sfumature dei disegni, anche in colore;
- *opus spicatum*: per paramenti o pavimenti costituiti in laterizi collocati in modo aderente di taglio il cui insieme somiglia ad una lisca di pesce, o ad una spiga di grano (da cui il nome). Nei pavimenti cosmateschi questo disegno è utilizzato soprattutto come fascia decorativa delle partizioni rettangolari nelle lavate laterali. Più raramente in riquadri misti ai noti motivi geometrici;
- *opus sectile*: per pavimenti formati dall'insieme di piccole lastre marmoree di colori diversi; era l'ideale per fare motivi geometrici e campiture.
- *opus alexandrinum*: pavimenti o mosaici formati da piccole tarsie marmoree. Lo stile ne evidenziava l'uso frequente per elementi di colore bianco e nero su fondo rosso, o su porfido rosso e serpentino verde. Il nome deriva dall'imperatore Alessandro Severo in quanto questa tecnica si sviluppò durante il suo impero;
- *opus musivum*: è il mosaico vero e proprio da parete, formato da paste vitree.

In archeologia, il termine *litostrato* indica un mosaico pavimentale costituito da pezzi di marmo e di pietra colorati e inseriti su di un fondo di tessere irregolari di calcare bianco.

Il termine greco è *λιθόστρωτον* che deriva da *λίθος, pietra lavorata*, è passato alla lingua latina tramite Esiodo e poi da Sofocle. La parola è stata scritta e interpretata in modo diverso dai tanti autori del passato, ma il significato generico è proprio quello del mosaico pavimentale. Plinio, però, nelle sue Historiae ci dice che i pavimenti ebbero origine presso i Greci da un'"*arte raffinata a regola di pittura che durò fin quando fu sostituita dai lastricati in pietra*". Mentre il termine *pavimentum* sembra derivare, secondi Isidoro, da *pavire*, ossia dall'assodare, livellare e assestare battendoci sopra, come appunto si fa per la messa in opera dei pavimenti. Sempre Isidoro (Orig. Lib. XV c. 8), ci fa sapere che *Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae, lithostrata parvulis crustis ac tesselis tinctis in varios colores*. In questo senso oggi intendiamo i litostrati cosmateschi, come pavimenti formati da *crustae* di marmo variamente colorate e disposte a formare diversi motivi geometrici.

Se dei mosaici abbiamo fatto la distinzione precedente, per i pavimenti possiamo suddividerli semplicemente in tre categorie:

- *opus tessellatum*
- *opus sectile*
- *opus vermiculatum*

I pavimenti in *opus vermiculatum* non fanno parte dei lavori cosmateschi (almeno nei casi generali) in quanto sono quelli realizzati in pietruzze minuscole nel modo del mosaico parietale.

Il discernimento di queste tre tipologie di mosaici pavimentali non è stata cosa facile nel passato. La diversa nomenclatura e le diverse citazioni, soprattutto degli autori latini, hanno dato seguito a diverse interpretazioni da parte degli storici dell'architettura e dell'arte, non sempre chiare ed esaustive.

Ancora oggi si è portati a confondere i pavimenti tessellati con quelli sectili; anche la dicitura "a commessi marmorei", che deriva dai mosaici fiorentini in cui il taglio delle pietre si faceva secondo i colori delle stesse, viene utilizzata in senso generico per indicare i pavimenti sectili.

Anche l'*opus quadrataria*, sembrerebbe derivare prettamente dai pavimenti in *opus tessellatum,* le cui *tessellae*, dovevano essere più piccole rispetto alle *tesserae* di marmo ottagonali citate da Vitruvio.

Che le definizioni siano spesso poco chiare anche ai nostri tempo, lo dimostrano i vari esempi che si possono leggere in articoli e voci enciclopediche. Per esempio, in uno si legge:

L'opus sectile, o tarsia marmorea, è una tecnica musiva che utilizza lastre marmoree di vario tipo sagomate e giustapposte le une alle altre senza lasciare spazi intermedi in modo che, da tale lavorazione, risultino varie immagini sia geometriche sia figurative.

In un testo sicuramente più elaborato e autorevole del secolo scorso invece:

L'opus sectile, dove non manca mai campo, sia bianco sia nero: ma di qualunque colore sia il fondo o il campo, sarà sempre diverso dal colore delle scutulae *o verghe che l'intersecano, e dall'intersezione delle quali è detto sectile. L'appellazione è propria e molto ingegnosa, perché comprende infinite figure geometriche, e benchè ne' campi circoscritti dalle* scultae *oltre la figura geometrica possa ricevere ancora pitture a mosaico; anzi possa il* sectile *stesso mostrar colle linee o vegetabili od animali, non sarà mai per se stesso un dipinto, ma sempre un disegno a semplice contorno*.

Le due definizioni esprimono lo stesso significato per un pavimento composto di tessere marmoree generalmente di piccole dimensioni e variamente colorate, disposte secondo una linea di costruzione (tessiture ortogonali o diagonali secondo vari angoli definiti dalle stesse geometrie delle tessere) e giustapposte senza "fuga" in modo che il tutto costituisca un piano liscio e livellato.

Mentre il pavimento dei *tessellarii*, cioè in *opus tessellatum*, dovrebbe riferirsi più propriamente ai litostrati composti di tasselli quadrati, generalmente bianchi e neri, a formare una scacchiera.

Non molto chiaro è il d'Agincourt[2] che sembra addirittura invertire il ruolo delle definizioni facendo divenire l'*opus tessellatum* il tipico pavimento dei Cosmati:

"La prima specie di musaico, nominata *opus tessellatum*, serviva di pavimento in qualunque specie di edifizj; essa era composta di piccoli cubi, o dadi, di figura e di proporzioni presso a poco eguali, per lo più spesso di una lava azzurra,, e di una pietra biancastra, come il travertino; questo musaico non offriva comunemente, che questi due colori. Ma nei templi, e nei palazzi dei grandi esso era formato di piccoli frammenti di pietre, o di marmi di colori molto variati, ed anche di porfido, di granito, di serpentino, e di altre materie preziose.

Queste pietre erano tagliate in porzioni più o meno grandi, che presentavano quadrati, circoli, triangoli e poligoni di ogni specie combinati in maniera da produrre scompartimenti aggradevoli alla vista…come si osserva nei magnifici

[2] G.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti*, Vol. IV, Prato, 1827, parte prima, pag. 99.

pavimenti di molte chiese di Roma, come Santa Maria in Trastevere, Santa Maria in Cosmedin, Santa Croce in Gerusalemme, ecc.

La seconda specie di musaico si nominava *opus sectile*. Esso era composto di marmi di un solo colore, o di due colori solamente, segati in fogliette, o lamine sottili; si tagliavano secondo il disegno, che volevasi eseguire, poi s'incrostavano in un marmo di differente colore, in maniera da formare, o scompartimenti di forme regolari, o rappresentazioni di uomini, di animali, di fogliami, ecc. Questa specie di intarsiatura in marmo si adoprava per i pavimenti, o per ricoprire le mura".

Più chiaro è Pietro Saccardo[3] che scrive: "I diversi generi di lavoro a musaico che nel greco idioma erano abbracciati dalla voce *Litostrato (lapidibus stratum)* e designati anche con quelle di *Asaroto* e *Psiphologito*, furono distinti nella lingua del Lazio con nomi diversi; cioè con quelli di *opus tessellatum, sectile, vermiculatum, musivum*.

L'*opus tessellatum* corrispondeva all'opera tessulare o lavoro a tasselli di marmo di varii colori e di varie forme; l'*opus sectile* equivaleva alla moderna tarsia; il *vermiculatum* esprimeva ciò che noi diciamo la pittura a musaico…crederei da ultimo che tutti questi lavori fossero abbracciati dalla generica denominazione di *opus musivum* la quale vuolsi derivata dai luoghi dedicati alle muse, detti *musaea*, ove solevano convenire gli uomini di lettere, e che avevano i pavimenti adorni di simili opere".

Anche Gugliemo Henzen[4] offre un'ottima descrizione dei due tipi di pavimenti musivi:

"Era dunque l'*opus tessellatum* un lavoro a scacchi, nel quale s'alternavano quadrelli di colore diverso; poteva anche variare il campo, ma non la figura quadrata, da cui pigliano il nome. Nei musaici all'opposto chiamati *sectilia*, o variano sole le linee ossia *scutulae*, le quali circoscrivono un campo d'un altro colore in diversissime figure geometriche, o, se varia anche il campo, per lo più non varia, se non per accogliere in sè stesso il musaico per eccellenza, cioè il *vermiculum*, o *opus vermiculatum*".

Riassumendo, quindi, possiamo dire che l'evoluzione storica dei pavimenti in mosaico inizia nell'antichità e può riferirsi a tre periodi distinti: nel primo individuiamo l'*opus barbaricum* di Plinio, dall'VIII al III secolo a.C. in cui la tecnica è quella dell'applicazione del mosaico fatto di ciottoli; dal IV al I secolo a.C. si ha l'evoluzione dei vari tipi di pavimenti musivi, secondo le tecniche sopra citate, mentre dal I al VII secolo d.C. si ha il consolidarsi di tutta la tecnica musiva ereditata dall'antichità. Per terminare questo breve escursus, riporto le chiare parole della prof.ssa Michela Cigola che ben rappresenta l'evoluzione del mosaico pavimentale dall'epoca del tardo Impero Romano:

"In epoca tardoantica, a cominciare dal periodo costantiniano, la tecnica del mosaico pavimentale diventa piuttosto rara, a favore delle pavimentazioni marmoree, sia come ripresa e sviluppo dell'*opus sectile*, che in tipi di pavimentazione nuovi per gusto e per tecnica, nei quali si riscontra una tendenza del gusto per una stesura compositiva del pavimento in un certo modo disordinata. Nel IV secolo la produzione pavimentale diminuisce per poi riprendere nel secolo seguente, in concomitanza con la ripresa edilizia connessa alla costruzione delle grandi basiliche cristiane.

---

[3] Pietro Saccardo, *Saggio storico sopra i musaici della chiesa di San Marco in Venezia*, In Ateneo Veneto, Rivista di Scienze, Lettere ed Arti, serie II, vol. I, , 1864, pag. 447 e segg.

[4] Guglielmo Henzen, *Il musaico antoniniano*, Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1843, pag. 126.

Il mondo bizantino riprende anch'esso la tecnica pavimentale degli *opus* romani, in particolare dell'*opus sectile*, ma riconduce la rappresentazione a schemi di pura astrazione, privilegiando le composizioni geometrizzanti, costituite da pannelli decorati in forma quadrata o rettangolare bordati da fasce marmoree, nei quali sono ricorrenti elementi di porfido; la predilezione per il porfido è presente anche negli edifici di Roma, oltre che in quelli di Costantinopoli, infatti solo in queste due città si potevano trovare grandi quantità di porfido da riutilizzare.

Nell'età preromanica si assiste, per quello che riguarda le pavimentazioni decorate, al passaggio dei pavimenti in *opus sectile*, comunemente usati nelle costruzioni paleocristiane, ad un tipo di pavimentazione ad elementi più regolari; in sostanza verso il VI secolo si assiste ad un cambiamento del gusto delle tipologie pavimentali, seguito da un impoverimento compositivo e formale che prelude alla ripresa tipologica ed estetica, tra la metà del VII e la metà dell'VIII secolo, che aprirà le porte alla grande stagione dei mosaici pavimentali. La costante di questo periodo che prelude all'era romanica e quindi all'esperienza cosmatesca, è l'uso, sia pure con varie sfumature e cambiamenti, dell'*opus sectile marmoreum*"[5].

Quindi, l'*opus sectile*, è bene definirlo una volta per tutte, è il tipo di mosaico pavimentale che è stato ripreso e sviluppato dai maestri Cosmati.

Il pavimento precosmatesco della chiesa abbaziale di Montecassino.



Abbazia di Montecassino. Statua di San Benedetto nel Chiostro del Bramante.
Foto N. Severino

Se gli autori del passato hanno effettivamente distinto in modo così chiaro l'*opus tessellatum* dall'*opus sectile*, associando il primo all'*opus quadrataria* (come fece Henzen), dovremmo dire che le parole di Leone Ostiense, relative all'arte "*musivaria et quadrataria*" - oltre a distinguere nettamente i due campi: il primo con l'arte del mosaico parietale o pavimentale del tipo *opus vermiculatum*, il secondo con l'arte del pavimento in *opus tessellatum*, fatto di lastre quadrate messe a scacchiera e alternando generalmente colori bianco e nero – non sarebbero del tutto da associare all'opera del pavimento precosmatesco della basilica di Montecassino, in quanto esso fu realizzato chiaramente in *opus sectile.* In sostanza si vuol dire che se Leone Ostiense, con l'aggettivo "*quadrataria*" voleva intendere l'arte del pavimento a scacchiera in *opus tessellatum*, allora la sua citazione non dovrebbe riferirsi al lavoro precosmatesco del pavimento realizzato nel 1071 nella basilica del monastero che è, invece, in *opus sectile*.

Ma su questo argomento possiamo solo avanzare ipotesi che alla fine possono risultare veritiere o mendaci.

Di certo sappiamo che l'abate Desiderio decise di rinnovare a nuovo splendore l'abbazia di Montecassino. Per questo egli, non trovando in Roma scuole di artigiani che soddisfacessero ai suoi desideri, volle radunare al suo cospetto schiere di maestranze da Costantinopoli specializzate nell'arte del mosaico pavimentale e da intarsio per gli arredi liturgici. Tali maestranze furono, inoltre, incaricate di aprire scuole, di insegnare e divulgare la loro arte in Roma e nel Lazio. Fu proprio da questa scuola che, probabilmente, venne fuori il primo marmoraro romano famoso, Magister Paulus, il quale lavorò oltre che a Roma, anche nel Patrimonium Sancti Petri. Siamo nel 1100 ed egli

[5] Michela Cigola, *Mosaici pavimentali cosmateschi. Segni, disegni e simboli*, in Palladio, rivista di storia dell'architettura e restauro, nuova serie, anno VI, n. 11, giugno 1993, pag. 101.

fu precursore e capostipite dei Cosmati e i lavori che i decoratori e mosaicisti di Costantinopoli realizzarono nell'abbazia di Montecassino, rappresentano il primo esempio di arte che chiameremo precosmatesca, così come i pavimenti che furono realizzati in epoca anteriore alla comparsa dei primi veri Cosmati.

Dal lavoro dei maestri di Costantinopoli si ebbe poi un irradiamento nel territorio circostante dell'arte del mosaico pavimentale precosmatesco che ritroveremo in molte delle abbazie realizzate dall'Abate Desiderio, soprattutto nel territorio di Capua dove dovettero essere all'opera magistri locali, a volte forse affiancati da alcuni dei maestri romani che si spostarono a sud di Roma chiamati a collaborare alla realizzazione delle opere.

Gli artisti bizantini chiamati dall'abate Desiderio portarono in Italia, attraverso la scuola di Montecassino, l'arte del mosaico bizantino e dell''arte "quadrataria" che nei secoli precedenti era in parte caduta in oblio. Molti scrittori si sono adoperati per scrivere molte pagine, chi negando e chi difendendo l'arte *musivarum* in Italia, ma tutti concordi poi nel ritenere che dalla riconsacrazione della basilica benedettina cassinese iniziò un vero e proprio rinnovamento delle arti figurative in cui l'esercizio del mosaico pavimentale per oltre un secolo determinò le necessarie condizioni per lo sviluppo e la nascita dell'arte cosmatesca.

Per tutti gli studiosi Montecassino rappresenta l'elemento di passaggio e la forza spirituale galvanizzante di tutti gli artisti dell'epoca, ed in particolare per il successo e il consolidamento del mosaico pavimentale precosmatesco di cui quello della basilica cassinese ne è il capostipite più importante.

E non è molto verosimile ciò che traspira dalle superficiali descrizioni moderne del pavimento di Montecassino secondo le quali: "*Il tramite tra le due culture artistiche* (quella bizantina e quella musulmana, nda) *sarebbe da individuare nel pavimento - oggi scomparso, ma il cui aspetto è ricostruibile attraverso un'incisione settecentesca del Gattola – eseguito nel 1071 nell'abbazia desideriana di Montecassino*"[6]; oppure "*Di tale prototipo abbiamo notizia attraverso un disegno settecentesco e numerosi frammenti oggi nel Museo dell'Abbazia…*"[7].

Infatti, il pavimento desideriano è stato conservato in buono stato fino al XVIII secolo, e lo dimostra è appunto l'incisione di Gattola (vedi più avanti), fin quando sopra di esso fu realizzato il nuovo pavimento barocco, quindi senza abolire il precedente che vi rimaneva distanziato sotto a circa mezzo metro di quota. Fatto curioso, però, il pavimento antico non è stato più ricordato in seguito e nel tempo si era arrivati a credere che fosse andato distrutto per sempre, fin quando le bombe del secondo conflitto mondiale, sebbene ne distrussero una discreta parte, lo riportarono alla luce. In definitiva, quindi, esso non è affatto "perduto", come si scrive in molti libri, e non è dato conoscerlo solo "attraverso l'incisione settecentesca", perché i "numerosi frammenti" che Don Angelo Pantoni fece ricostruire nelle varie cappelle del monastero dal 1950 in poi, sono molto di più che semplici "frammenti". Interi riquadri delle ripartizioni rettangolari originali, unite alle precise e dettagliate descrizioni di ciò che vide Pantoni nel dopo guerra e alla preziosa incisione di Gattola, formano un corpus di informazioni che potrebbero permettere la ricostruzione abbastanza precisa dell'intero pavimento realizzato dall'abate Desiderio nel 1071. Quindi, ciò che di esso si conosce, non sono solo incisioni e frammenti, ma quanto basta per discernere un intero litostrato nello stile dei *sectilia* bizantini. Ciò che realmente è andato perduto è invece la parte di pavimentazione relativa all'intera area del presbiterio dell'antica chiesa.

[6] Luca Creti, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, Edilazio, Roma, 2002, pag. 46
[7] Enrico Bassan, Itinerari Cosmateschi, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006, p. 13

Ma ritorniamo al passaggio tra l'arte del pavimento musivo tardoantico e quello precosmatesco che prelude all'opera dei maestri Cosmati.

La Guilloche e il Quinconce: due elementi principali del pavimento cosmatesco.

La guilloche e il quinconce sono i due elementi principali che costituiscono gli abbellimenti e le parti più importanti del pavimento cosmatesco.

La guilloche



Fig. 8. Pavimento musivo di una casa romana nella provincia romana di Acholla, in Tunisia

Il termine *guilloche*, per indicare nell'arte dei pavimenti cosmateschi una successione di dischi di porfido collegati tra loro da fasce intrecciate che si avviluppano nella maniera dell'intreccio bizantino, è, secondo me, usato impropriamente.

Ha certamente tutto il suo fascino, nella dizione francesce. Molto meno per quella corrispettiva italiana che sarebbe *ghiglioscé*, sempre derivata dal termine francese, la cui etimologia è incerta e sembrerebbe trarre origine da un certo "Barone de Guilloche". In effetti, e più specificamente, il termine *guilloche* si riferisce ad una caratteristica lavorazione artigianale, generalmente su superfici metalliche per mezzo di macchine a bulino, che guidate manualmente, generano un disegno ripetitivo di righe incise, lineari o anche ondulate, a formare delle fasce curvilinee. E' probabile che questo termine sia stato usato ad iniziare dal XVII secolo, quando furono messe a punto macchine utensili per quel tipo di lavorazione, specie nell'oreficeria. In senso "cosmatesco", quindi, la *guilloche* dovrebbe solo indicare la ripetitività del disegno dei dischi di porfido avviluppati nelle fasce circolari, nel modo dell'intreccio bizantino, senza avere, tuttavia, una stretta correlazione con lo stile e la forma del disegno stesso. Per quanto detto, sarebbe forse più appropriato denominare le *guilloche* come "*fasce bizantine*", oppure ritrovare il relativo termine originale e derivarlo nel nostro linguaggio moderno.

Esempi di disegni molto simili alle guilloche cosmatesche si trovano già in epoca romana. Per esempio in una villa della provincia romana di Acholla, in Tunisia, vi è un pavimento a mosaico che mostra ciò che potrebbero considerarsi una sequenza di guilloche, anche se non sono realizzate con dischi di porfido nel centro e sono fatte in un mosaico di tipo "opus alexandrinum".



Figura 8 Masada mosaico di una villa bizantina

La fig. 8 mostra questo eccezionale reperto. Come si può vedere, se si eccettua il tipo di mosaico e le figure al centro dei dischi, i "medaglioni" come a volte vengono chiamati. La fig. 9 mostra come la guilloche romana, passi attraverso l'arte bizantina per arrivare a quella cosmatesca mille anni dopo.

IL QUINCUX: INVENZIONE DEI COSMATI?

Storia, significato ed evoluzione dell'elemento principale dei pavimenti cosmateschi.

Potrebbe sembrare banale la domanda che intitola questo articolo, ma in realtà nessuno fino ad oggi ha potuto dare una risposta precisa e definitiva, quindi essa è del tutto legittima. Ma per tentare di affrontare l'argomento con la maggiore obiettività possibile, in che modo possiamo procedere? Inoltrarsi in uno studio storico e analitico dell'arte del mosaico pavimentale dell'età greco-

romana antica, media, tardo-romana e bizantina è un compito che esula da questo studio specifico che vuol riguardare esclusivamente la storia e lo sviluppo di un solo elemento che rappresenta la caratteristica principale dei pavimenti in *opus sectile* realizzati nel centro Italia tra l'XI e il XIII secolo.

Quindi, limiterò lo studio ad un solo specifico aspetto della questione storica: il passaggio, o transizione, dell'elemento definito "annodatura", "meandro", o "treccia costantiniana o bizantina", dall'età tardo-romana a quella altomedievale.

E' nello sviluppo di tale elemento che, a mio parere, si deve cercare l'anello mancante tra il *quincux* altomedievale e il *quincux* cosmatesco.

Perché questo studio sia interessante, però, devo fare subito una premessa. In seguito al sollevamento di alcuni miei fondati dubbi riguardanti la datazione, spesso troppo frettolosa e generica, di pavimenti musivi realizzati in alcuni luoghi religiosi dell'area bizantina, come anche a Roma, non posso non tenere conto di questo fatto quando gli autori che hanno scritto su questo argomento, fanno alcuni confronti tra i suddetti pavimenti, a ragione di una dimostrazione delle loro tesi.

Senza entrare nel merito specifico, voglio solo evidenziare che spesso le conclusioni di alcuni studiosi si basano anche sul confronto di opere pavimentali a cui attribuiscono una datazione certa che, invece, certa non è! Per fare due o tre semplici esempi specifici, tra queste datazioni di dubbia certezza, io trovo quella del pavimento di tipo cosmatesco della basilica di Santa Maria Antiqua a Roma, del tutto identico, nei pochi frammenti rimasti, a quello del XII secolo avanzato della basilica di San Clemente, e che si staglia in modo netto sui veri frammenti di pavimento in opus sectile del VI-VII secolo rimasti nella basilica primitiva. La datazione di questi pavimenti, tra l'altro tutti attribuiti al VI secolo (ma da diversi altri autori al VII o all'VIII ecc.), senza distinzioni di sorta, a quanto sembra è stata effettuata solo sulla base della presunta datazione e posizione degli affreschi che ricoprono le pareti della chiesa!

Un secondo esempio può essere quello dei pavimenti e dei reperti di tipo cosmatesco presenti in alcune chiese dei monasteri del Monte Athos in Grecia, tutti datati al IX o al X secolo solo perché le chiese furono "erette" in quel periodo, senza che nessuno abbia mai potuto pensare che tali pavimenti, molto probabilmente, potrebbero essere stati realizzati dopo la costruzione delle chiese primitive, per esempio, nel tardo XI secolo, o nel XII secolo, quando le maestranze bizantine operanti a Montecassino ritornarono in casa propria cariche di quel bagaglio culturale e artistico che avevano trovato a Montecassino attraverso l'arte dei codici, delle miniature e dell'arte cristiana.

Un terzo esempio sono alcuni pavimenti di basiliche, come in Turchia o in altri paesi, che furono integrate in siti archeologici romani e per questo scambiati per pavimenti di epoca tardo-romana.

Altri esempi li vedremo tra poco, nelle notizie riportate da altri autori.

Ora affrontiamo l'argomento e per farlo, ritengo necessario riportare un significativo stralcio del testo di uno degli articoli più importanti scritti sulla specifica materia a firma di Alessandra Guiglia Guidobaldi e intitolato *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, pubblicato nel Bollettino d'Arte (XXVI), 1984. Nel farlo, vedremo anche come l'autrice si imbatta in errori di valutazione nelle datazioni di alcuni pavimenti e nell'analisi di quello di Montecassino, che hanno evidentemente fuorviato per anni le indagini successive di altri autori.

Che il grosso del repertorio musivo geometrico e decorativo utilizzato dai marmorari dall'XI al XIII secolo sia stato attinto dal repertorio classico dell'*opus alexandrinum*, dell'*opus vermiculatum* e dell'*opus sectile* dell'età romana, tardo-romana e bizantina è un dato ormai acquisito. E a tal proposito la Guiglia

Guidobaldi scrive: "*Praticamente tutte le soluzioni disegnative presenti nei pavimenti medio-bizantini da un lato e in quelli cosmateschi dall'altro sono rintracciabili, assai più specificamente di quanto non sia stati suggerito finora, nella produzione musiva; l'identità tuttavia è solo nello schema geometrico di base e non certo nella resa decorativa poiché la tridimensionalità, che nel mosaico è spesso intenzionalmente esaltata da effetti chiaroscurali, nelle redazioni in* sectile *viene decisamente appiattita e quindi ricondotta, secondo diversi canoni di gusto, quasi totalmente alla bidimensionalità*".

E' questo un ovvio effetto dovuto alla tecnica dell'*opus sectile* che si diversifica in modo significativo da quella del mosaico *vermiculatum*. Si coglie già un primo nesso tra il passaggio dall'arte pavimentale decorativa antica a quella cosmatesca, specificando l'adozione da parte dei marmorari medievali dei motivi geometrici base del repertorio musivo antico e la differenziazione, invece, nella ricchezza decorativa di cui i Cosmati furono maestri indiscussi nell'*opus sectile*. La Guiglia Guidobaldi evidenzia che "*tali motivi ad annodature sono diffusi in età paleocristiana con maggiore o minore intensità in tutta l'area mediterranea e non sono destinati al solo mosaico pavimentale ma formano un repertorio di base a cui attingono altri settori artistici come quello della scultura, della pittura, della miniatura, dei tessuti, ecc…Dal passaggio tra l'età paleocristiana e il Medioevo, questo patrimonio decorativo, rimase però del tutto escluso da pavimenti, mentre nell'area mediterranea orientale gli stessi motivi continuarono ad essere utilizzati*".

Par tali ragioni l'autrice scrive che la vera invenzione (dei motivi ad annodature cosmateschi) avvenne in area bizantina e tra gli esempi più significativi riporta quelli del pavimento della chiesa di San Giovanni ad Efeso, del VI secolo, del probabile coevo pavimento della distrutta basilica sul Monte degli Ulivi a Gerusalemme e da quello più elaborato di un mausoleo annesso alla chiesa di Santa Eufemia di Costantinopoli, datato tra il VI e il VII secolo.

In particolare, quest'ultimo esempio è visibile in una foto pubblicata da Guidobaldi a pag. 62 del suo articolo (fig. 6) in cui si vede ciò che potrebbe essere un primo motivo specifico a *quincux* in cui le campiture sono decorate con motivi vegetali nella tecnica del *sectile* ma a tessere grandi. Purtroppo lo spazio pavimentale visibile in foto non permette di avere una certezza sulla specificità del motivo a *quincux*, potendo essere anche un motivo a meandri intrecciati. La tipologia del litostrato invece sembra potersi riferire con ogni probabilità al VI o VII secolo, anche se non vi sono certezze assolute in merito. Una sola obiezione potrei avanzare, relativamente al fatto che se di *quincux* si tratta, esso sarebbe molto simile quelli primitivi precosmateschi, se si eccettua lo stile decorativo e la semplicità nella tecnica esecutiva, comune a opere simili coeve a quelle di Montecassino o del tardo XI secolo. D'altra parte, la figura 7 successiva mostrata da Guiglia Guidobaldi, in cui si vede un frammento di mosaico pavimentale della chiesa di Yakacik sempre a Istanbul, e datato al IX-X secolo, sembra mostrare forti affinità di materiali, tecnica e gusto in una rappresentazione che anche sembra essere una porzione di *quincux* che potremmo definire non solo precosmatesco, ma anche primitivo. Potrebbe esserci quindi un minimo di dubbio, che questi due esempi possano davvero rappresentare le due forme primitive di *quincux* pavimentale più antiche che si conoscano. In seguito, la Guiglia Guidobaldi mostra altre due immagini in cui si vedono due pavimenti: uno dalla chiesa della Koimesis a Nicea e un altro dalla chiesa della Nea Monì a Chios. Entrambi i pavimenti sono datati all'XI secolo e mostrano, il primo due tipologie di *quincux*, entrambe precosmatesche e il secondo un terzo tipo di *quincux*, anch'esso lontano dallo stile dei Cosmati. Le prime due tipologie (fig. 27 più avanti), nella chiesa della Koimesis, mostrano un *quincux* formato da un cerchio inscritto in un quadrato, composto da una

fascia decorativa massiccia e un grande disco di porfido al centro, mentre ai lati vi sono quattro piccoli dischi di porfido in una cornice circolare annodata in modo semplice al disco grande. Questo esempio può costituire uno dei modelli base del *quincux* primitivo precosmatesco che è stato poi replicato anche dai marmorari romani, laziali e campani nel centro Italia per tutto il XII secolo. Esso è presente in forma più ricca, nel pavimento desideriano della basilica di Montecassino. Il secondo tipo di *quincux*, sempre dalla Koimesis, è quello semplice, inscritto in un quadrato esterno. Il disco centrale di porfido è sempre molto più grande dei quattro dischi esterni ma questi ultimi sono annodati nel modo che diverrà poi stile cosmatesco nell'epoca successiva. In particolare, anche i dischi annodati a pannelli decorativi rettangolari che fanno da cornice al pavimento è una figurazione che è stata ripresa e sviluppata in modo personale assorbendola come componente stilistica primaria dalla bottega marmoraria di Lorenzo di Tebaldo dei Cosmati. Infine, il *quincux* del pavimento della chiesa della Nea Monì a Chios presenta annodature simili al precedente, ma le proporzioni dei cinque dischi di porfido identiche, mentre le decorazioni delle annodature sono semplici, in triplici file lineari e sottili. Entrambi i pavimenti sono datati dall'autrice all'XI secolo, senza poter stabilire un *terminus ante quem* e uno *post quem*, per cui resta una datazione ambigua se la si considera in un tentativo di collocazione storica rispetto al pavimento fatto realizzare dall'abate Desiderio a Montecassino nel tra il 1060 e il 1071. Personalmente sono del parere che questi due pavimenti siano posteriori rispetto a quello di Montecassino per via delle deduzioni che faremo tra poco sulle vicende evolutive del *quincux* cosmatesco.

Nei casi di sectilia romani non si conoscono particolari decorazioni di annodature alla bizantina e così il pavimento della Basilica Emilia, della Taberna VIII, mostrato in fig. 14 dalla Guiglia Guidobaldi, nulla ci dice in più di quanto sia stato detto finora.

Ma se è vero che tali motivi ad annodature, dei dischi di porfido, cerchi generici e motivi a formare i quincux, costituirono quel repertorio cui attinsero in seguito tutti gli artisti bizantini e dell'alto medioevo; e se è vero che i frammenti di pavimento delle chiese di Sant'Eufemia a Istanbul e di Yakacikche, datati (se correttamente) al VI secolo, mostrano primitive annodature bizantine in quelli che potrebbero essere i primi quincux pavimentali conosciuti, allora di tale stile dovrebbe trovarsi traccia anche nelle raffigurazioni artistiche che ripropongono il motivo del *quincux in nuce* nella vasta produzione di manoscritti, miniature, ecc.

Purtroppo però, per quanto mi sia sforzato di trovare rappresentazioni che possano ricondurre ad un primitivo *quincux* bizantino e altomedievale, non mi è capitato di vedere lo stile delle annodature bizantine che legano i quattro dischi esterni al disco principale centrale attraverso le classiche fasce a "meandro", come spesso vengono dette, come se ne vedono nei *quincux* classici dell'XI e XII secolo. Come mai? Possibile che tale stile di annodature fosse praticato solo nei sectilia pavimentali? E come mai poi la si ritrova in modo perfetto in un codice manoscritto di Montecassino dell'XI secolo?

I pavimenti di Istanbul citati prima, in realtà presentano forti affinità stilistiche con quello dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno e non sono convinto che possano datarsi al VI-VII secolo come è invece possibile farlo con maggiore certezza con quello di San Giovanni a Efeso. Inoltre, si dovrebbe tener conto anche di possibili manomissioni e soprattutto restauri e rifacimenti che potrebbero essere dovuti al X-XI secolo.

Dorothy Glass, nella sua tesi di laurea *Studies on Cosmatesque pavements*, pubblicata nel 1980, cita il pavimento della chiesa di San Nicola di Olynthus, datato (probabilmente) all'ultimo terzo dell'XI secolo, in cui si vedrebbe un

rudimentale *quincux* circondato tutto da rondelle. Anche questo è sicuramente posteriore al pavimento di Montecassino. Poi ricorda altri pavimenti bizantini, più o meno coevi a quello cassinese, ma di cui riporta la datazione non della realizzazione dei pavimenti, ma quella supposta per la fondazione dell'edificio religioso. Non può esservi quindi alcuna certezza che i pavimenti di cui parla siano correttamente datati. Molte chiese sono nate con il classico pavimento di cocciopesto e solo in seguito, quando la moda del pavimento musivo o cosmatesco ebbe a dilagarsi a macchia d'olio, si procedette o al cambiamento o al rifacimento *ex novo* dell'intero litostrato. Quello di datare i pavimenti nelle chiese riferendosi alla data generica della costruzione dell'edificio è, secondo me, un errore grossolano e fuorviante in cui molti studiosi si sono imbattuti. L'esempio della chiesa abbaziale di Montecassino è lampante. Dopo la totale distruzione del cenobio benedettino, l'abate Desiderio la ricostruì *a fundamentis*, e per l'occasione fece rifare il pavimento secondo le sue direttive e secondo quanto l'innovazione culturale e artistica del momento richiedeva. In questo raro caso, di cui abbiamo la Cronaca storica di Leone Ostiense, possiamo essere certi della datazione del pavimento, ma in quasi tutti gli altri, non è facile dire se il pavimento musivo sia stato realizzato al tempo della fondazione dell'edificio o, come potrebbe essere più probabile, nel periodo in cui la realizzazione di un pavimento musivo prese piede come una moda nelle costruzioni religiose. In tal caso, la data di fondazione dell'edificio e quella della costruzione del nuovo pavimento musivo, non può combaciare.

Per completezza di informazione, e trovandomi indipendentemente allineato alle supposizioni della studiosa inglese, riporto l'ampio stralcio delle sue impressioni relative ad una improbabile ipotesi di derivazione del pavimento di Montecassino dagli esempi, più o meno coevi, di area bizantina.

"*Diversi altri pavimenti bizantini, di poco antecedenti o più o meno coevi a quello di Montecassino, furono eseguiti per centralizzare la pianta della chiesa e sono così frammentari che permettono solo una analisi dei patterns individuali. Essi sono la chiesa del monastero di Iviron sul Monte Athos (976-1025), la chiesa di Dormition a Nicea (1065 circa), Hagia Sophia a Nicea e il Mausoleo di Orhan Gazi a Bursa, entrambi poco dopo il 1065, il pavimento rimanente nel transetto della chiesa di Hosios Lukos (circa 1020-1040,) i quincux rimanenti a nea Monì a Chios (circa 1050)e a nord nella chiesa di San Giovanni Battista a Hebdomon, nella periferia di Istanbul. Nessuna di queste chiese né le due summenzionate chiese bizantine mostrano il tipo di pattern a rettangolo usato nel pavimento di Montecassino e nei pavimenti cosmateschi.*

I primi quattro menzionati hanno tutti lo steso tipo sistema complesso di dischi (rondelle), con variazioni, come si vede a Olynthus. Alcuni combinano quadrati e dischi per formare disegni simili a quelli visti a Studion. D'altra parte, Hosios Lukos e San Giovanni Battista a Hebdomon hanno quincux complessi. Questo tipo di quincux, non usato nei pavimenti cosmateschi, è esattamente il tipo visto nell'incisione del pavimento di Montecassino dove esso ha le fasce intermedie di otto dischi addizionali e gli sproporzionatamente piccoli dischi di contorno. La Nea Monì a Chios ha un quincux identico a quello usato nei pavimenti cosmateschi, mentre uno dei frammenti del Mausoleo di Orhan Gazi ha anche un quincux simile. Tali prove indicano che entrambi le tipologie di quincux, quelle dei pavimenti di Montecassino e quelli dei pavimenti cosmateschi, appaiono nei pavimenti bizantini, ma non c'è ragione di credere che i primi siano la fonte immediata per i secondi. E' possibile che entrambe le tipologie siano state trasmesse per vie indipendenti dall'Est. Sarebbe anche da ricordare che i pavimenti cosmasteschi della famiglia di Ranuccio mostrano un sistema di dischi e rettangoli. Questa forma non appare a Montecassino ma è comune in diversi pavimenti bizantini presi in esame. Inoltre, sembra logico postulare una diversa fonte di influenza bizantina; ovviamente, non tutti i crediti sono da attribuire all'abate Desiderio e a Montecassino.

Le supposte relazioni tra il pavimento di Montecassino e Bisanzio restano così più "spirituali" che di qualche concretezza. I pavimenti bizantini sono composti da grandi quantità di porfido e serpentino, materiali raramente usati nell'Occidente durante quel periodo. E i Bizantini sembrano anch'essi aver contribuito a formare quincux di fasce di marmo intrecciate in modo così bene, come il senso di bilanciamento e simmetria si riflette in entrambi i complessi organizzativi e nei singoli pattern. Poi, il pavimento di Montecassino non può essere visto anche come una copia approssimativa di ogni pavimento bizantino conosciuto. Esso, allo stesso modo, sembra avere pochi derivati simili in Italia, solo i pavimenti di San Menna e S. Agata dei Goti (circa 1110) a circa quaranta miglia da Montecassino, possono essere paragonati. Entrambi mostrano una predilezione per le sproporzioni dei quincux e una inclinazione per la variazione degli elementi centrali in modo che manchi quella consistenza vista nei pavimenti cosmateschi. La natura ibrida del pavimento di Montecassino e l'incertezza della sua relazione con Bisanzio suggerisce la futilità di scoprire una singola fonte bizantina o dei pavimenti cosmateschi.[8]

La Glass quindi non crede all'influenza bizantina sul pavimento di Montecassino, anche se non può negare che alcuni elementi sono comuni. La difficoltà di trovare schemi, tipologie e dettagli di quincux che possono ritenersi uguali a quelli visti in Montecassino e nei pavimenti cosmateschi postumi, è molto bassa ed io credo che i rarissimi esempi che si possono vedere nei pavimenti bizantini, dovrebbero riferiti come datazione ad epoche successive a quella del pavimento di Montecassino, e forse anche di quella dei Cosmati.

In ogni caso, negli esempi che riporto in queste pagine, non si vede una rappresentazione dello schema del quincux con le annodature esistenti in pavimenti del VI-IX secolo.

I dubbi della Glass si ricollegano al mio pensiero che il quincux con le fasce di annodature dei dischi come è nello stile dei pavimenti cosmateschi, non siano stati derivati direttamente dai pavimenti bizantini, ma che gli artisti di Bisanzio venuti a Montecassino, abbiano in qualche modo reinterpretato il simbolismo base del quincux già in uso nelle decorazioni parietali degli affreschi come anche nelle miniature, frontespizi e copertine dei codici, ecc., nel dettaglio che hanno potuto vedere nell'unica immagine conosciuta che mostra in modo specifico la totale similitudine grafica dell'oggetto esaminato: il codice 175 di Montecassino.

Ritornando un attimo indietro, abbiamo detto che secondo la Guiglia Guidobaldi[9], il quinconce si ritrova nel pavimento della chiesa di Sant'Eufemia a Istanbul, risalente al VI-VII secolo, in quello della chiesa di Yakacik, sempre a Istanbul, dell'XI-XII secolo, in quello della chiesa del Koimesis a Nicea, in cui pavimento è dell'XI secolo, e in quello di Chios, nella chiesa della Nea Monì, Esonartece, ancora in un pavimento dell'XI secolo. Tra questi, quindi, solo quella della chiesa di Sant'Eufemia a Istanbul, sarebbe realmente un antecedente rispetto al pavimento di Montecassino! Ma lo stile del pavimento di questa chiesa non sembra essere altrettanto antico e, dunque, la certezza non vi può essere. Inoltre, vorrei qui evidenziare la straordinaria somiglianza tra il quinconce della chiesa di Sant'Eufemia, quello della basilica di Montecassino (a cui si può accostare anche quello della cattedrale di Sessa Aurunca). Una analogia troppo forte, secondo me, che non risponde ad una differenza di età tra i pavimenti di tre o quattro secoli! A parte la le dimensioni del quinconce, è lo stile nei suoi dettagli che determina un forte accostamento del quinconce di

[8] *Studies on Cosmatesque Pavements*, pp. 27-28.

[9] Alessandra Guiglia Guidobaldi, *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, "Bollettino d'Arte", 26, 1984, pp.57-72.

Sant'Eufemia con quello cassinese: le proporzioni reciproche dei dischi di porfido, la semplicità di base, rispetto a quelli evoluti dei pavimenti cosmateschi, le fasce che avviluppano i dischi, estremamente semplici, quasi stilizzate e, soprattutto, la campitura tra i dischi che è praticamente identica a quella cassinese. Tutto ciò è ben visibile nelle due immagini accostate che si vedono nella fig. 10:

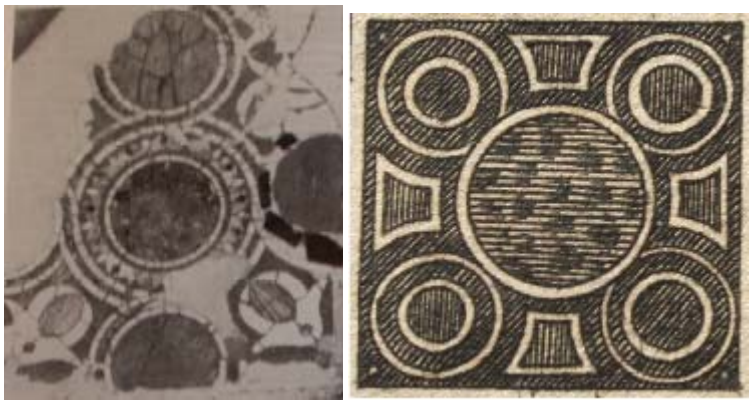


Fig. 10

Sono dell'opinione che non si conoscono quinconce, del tipo cosmatesco in *opus sectile*, o in altro tipo di mosaico, in pavimenti di epoca romana o bizantina, fino appunto alla creazione del pavimento della basilica di Montecassino, dove non se ne vedono in profusione, forse perché manca il litostrato del presbiterio, ma giusto un accenno che può vedersi nell'incisione settecentesca di Gattola.

A tal proposito vorrei far notare che la Guiglia Guidobaldi, nell'articolo citato sopra, afferma che il quinconce è assente nel pavimento desideriano di Montecassino[10]. Come sia stato possibile fare una simile affermazione non è facilmente comprensibile, perché già dall'incisione di Gattola se ne scorgono ben sei, comprendendo anche quelle che Pantoni definisce le "grandi ruote", perché in effetti altro non sono che due quinconce giganti, anche se dotati di quattro dischi laterali piccoli e uno enorme al centro.

Dove è nata, quindi, l'idea del quinconce cosmatesco?

Quando Gli artisti bizantini chiamati dall'abate Desiderio giunsero a Montecassino per offrire la loro preziosa opera nella decorazione della nuova basilica, dovettero immergersi, volontariamente o involontariamente, in quella fantastica produzione letteraria di codici manoscritti che li avevano di qualche secolo preceduti e per la quale l'abbazia di Montecassino è rimasta famosa nel mondo. E' ovvio pensare che Desiderio abbia potuto invogliare gli artefici a trovare spunti e idee per il loro lavoro nella simbologia della produzione iconografica fino ad allora prodotta. Tra le tante opere, quella di Rabano Mauro, di cui l'abbazia conserva ancora preziosi manoscritti, influenzò certamente in modo positivo e determinante gli artisti greci e probabilmente alcuni motivi simbolici decorativi che adornavano le splendide immagini colorate di alcuni codici di Rabano Mauro, acquistarono forse un significato particolare allorché fu trovato un collegamento con altre immagini di codici cassiniani importanti redatti nel X secolo. Ma, come si può vedere dalle immagini che seguono, l'opera di Rabano Mauro fu probabilmente determinante nell'acquisizione da parte degli artisti bizantini di un simbolismo che, espresso in diversi modi già nell'*opus vermiculatum* degli antichi e in parte dell'*opus sectile* romano e

[10] A. Guglia Guidobaldi, op. cit. pag. 60: "*Non deve dunque meravigliare che di fatto nel pavimento di Montecassino manchino proprio il motivo a quincux e quello della fila di dischi annodati che sono i più comuni nei pavimenti cosmateschi di Roma…*".

bizantino, divenne poi il linguaggio comune dei marmorari romani e del meridione d'Italia.

Tuttavia, per quanto anche la Guiglia Guidobaldi si sia sforzata di trovare un antecedente cosmatesco della simbologia del *quincux* nel pavimenti antichi in *opus sectile*, non mi pare che sia emerso qualcosa di veramente nuovo e definitivo che dimostri essere una "invenzione" in epoca anteriore all'opera, conclusasi nel 1071, dei decoratori dell'abbazia di Montecassino[11].



Fig. 11. Rabano Mauro, De rerum Naturis, miniatura dei Filosofi che hanno i piedi su un pavimento "cosmatesco"! Montecassino, MS 32, p. 374, dettaglio. Archivio dell'Abbazia di Montecassino.

Così, mi sembra che le tracce che possano darci indicazioni significative sull'origine del quincux nello stile decorativo precosmatesco nelle opere dei bizantini dell'anno Mille e cosmatesco dei marmorari romani, possano per ora ricondursi dapprima all'opera *De rerum Naturis* di Rabano Mauro, dove nella

[11] Stefania Pesci nel suo articolo *I Pavimenti Cosmateschi in relazione con le funzioni religiose*, in Lazio ieri e oggi, n. 9, sett. 1998, pag.272, ribadisce che "*I precedenti di questo motivo a quincux vanno ricercati in area bizantina a partire dal secolo XI*". Sull'argomento si veda anche Gallozzi Arturo, *I Mosaici pavimentali cosmateschi, analisi degli schemi geometrici*, pubblicazione privata; Cigola Michela, *L'Abbazia Benedettina di Montecassino*, Ciolfi ed., Cassino, 2005.

figura in cui sono rappresentati i "Filosofi" (fig. 11), si riconoscono fin troppo chiaramente le sagome e il disegno dei due tipi di *quincux* poi ripresi in seguito da tutte le scuole di decoratori: quello definito "asimmetrico", con il quadrato centrale disposto diagonalmente, e quello normale. Inoltre, a ben osservare, tra le tante raffigurazioni di questo simbolo, si nota anche l'uso di disegni a forma di "gocce" invece che dischi, proprio come furono utilizzate con le tessere a forma oblunga nei pavimenti di Montecassino, Sant'Agata dei Goti, in provincia di Caserta, Sessa Aurunca e via dicendo. In questa immagine ci sono tutti i dettagli appartenenti all'arte del *quincux* che diverranno espressione principale nelle opere dei pavimenti precosmateschi e cosmateschi, con tutte le varianti che i marmorari apportarono secondo il proprio stile.

La cosa più stupefacente è che la miniatura di Rabano Mauro mostra non solo le decorazioni laterali dei *quincux*, ma l'uso degli stessi in successione per la zona centrale della figura che io credo sia identificabile con il pavimento sul quale poggiano i piedi dei filosofi e il basamento di tre piedi del tavolino sul quale sta scrivendo il filosofo seduto a destra. L'immagine quindi raffigura un vero pavimento, o almeno un pavimento immaginato dall'artista che eseguì la miniatura. Si potrebbe trattare quindi della più antica rappresentazione di un pavimento *cosmatesco* fatto di successioni di *quincux*, proprio come avviene per il pavimento della cattedrale di Anagni e nella cripta, eseguito da Cosma e figli entro il 1231.



Fig. 12. Rabano Mauro. De Rerum Natura, IX sec. Capitolo De Universo, scena scolastica. Sotto il dettaglio delle decorazioni che richiamano la figura del quinconce.





Nella straordinaria immagine si possono cogliere dettagli finora forse sfuggiti.

I quinconce possono essere classificati in almeno tre tipologie: uno semplice, composto da disco centrale di dimensioni maggiori e dai quattro dischi laterali colorati; uno ha invece il quadrato al centro, disposto in diagonale, con quattro dischi corrispondenti ai vertici e le campiture riempite con quattro dischi di forma oblunga; un altro ha un rettangolo al centro, due dischi superiori, quattro dischi di forma oblunga e due campiture laterali di triangoli. Ogni quinconce è separato dall'altro per mezzo di una larga fascia, proprio come nei pavimenti marmorei, mentre una fascia più lunga e di colore diverso separa una fila di quinconce dalla successiva laterale.

Sembra che Rabano Mauro avesse voluto raffigurare proprio un pavimento che deve aver visto ai suoi tempi da qualche parte, fatto di file di quinconce nel modo che si vede.

Che si tratti di un pavimento mi sembra che lo si possa evincere con qualche certezza dal fatto che i piedi dei filosofi vi stanno sopra, come anche il basamento del tavolo e quindi non dovrebbero esserci dubbi in proposito.

Un'altra rappresentazione delle decorazioni con quincux tipologicamente diversi si ha sempre nella stessa opera *De natura rerum* di Rabano Mauro (IX sec.) ma nel capitolo De Universo, dove si vede una scena scolastica (fig. 12):

Qui si vede che la tipologia è la stessa, ma il pavimento non è rappresentato sotto i piedi delle persone.

Il significato della scelta della figura del *quincux* non è ancora stato chiarito a sufficienza. Il significato iconologico può avere diverse interpretazioni,

probabilmente anche a seconda del tempo in cui si visse, delle proprie radici culturali e religiose legate alla propria regione geografica. Ma il fatto che nell'iconologia generale dei pavimenti cosmateschi si creda che gli artisti fossero stati molto attenti alla ricerca dei reconditi significati simbolici legati alla simmetria, alla geometrica che rivela l'ordine spaziale universale delle cose, in relazione ai significati religiosi, legando entrambi a ciò che nell'antico rappresentavano anche i diversi colori impiegati per esempio nei porfidi e nelle paste vitree, potrebbe derivare proprio dalla scelta di simbolismi che esprimevano i nuovi concetti di rinnovamento che la chiesa cominciava richiamava a gran voce alle soglie dell'XI secolo, dopo che la consacrazione della nuova basilica di Montecassino sortì il suo primo effetto nell'ambiente religioso del tempo.

Rabano Mauro disegna una profusione di *quincux* nelle decorazioni dell'immagine dei Filosofi nella sua opera *De rerum Naturis*: perché? Perché probabilmente l'immagine e il significato del *quincux* è evidentemente legato a quell'ordine spaziale e universale attraverso il quale si rappresenta l'immagine di una incorruttibile perfezione nella ricerca spirituale. Più materialmente, il *quincux* potrebbe indicare simbolicamente il ciclico corso del sole nel cielo e le direzioni, come i punti cardinali che uniti da linee suddividono la terra in quattro quadranti. Nei pavimenti cosmateschi delle chiese romaniche essi pure indicano direzioni e sembrano concepiti per accompagnare il fedele nel suo percorso, lentamente, fino ad arrivare al *Santa Sanctorum*. Qualunque sia il suo significato iconologico, possiamo dire che la sua derivazione artistica trova le sue radici più lontane nell'opera più importante di Rabano Mauro, che è stata definita una "immensa biblioteca di saperi" ed una delle maggiori enciclopedie medievali, di cui le decorazioni delle immagini risaltarono agli attenti occhi degli artisti bizantini e quando questi ne rintracciarono lo sviluppo nei codici dell'anno Mille, non ebbero più dubbi nel rappresentare nella loro arte un elemento che aveva, nello stesso tempo, un così spiccato interesse simbolico-religioso e che esaltava radici culturali del luogo in cui si trovavano a lavorare. Una invenzione artistica trovata *tout court* dagli artisti bizantini per evidenziare una caratteristica stilistica propria del luogo in cui operarono e che divenne poi, forse senza neppure che loro potessero immaginarlo, uno degli elementi fondamentali di tutta l'arte cosmatesca che di li a poco avrebbe illuminato la nuova fede e le nuove cattedrali. Ma l'idea dovette essere così illuminante, che al loro ritorno a Bisanzio gli artisti decoratori si misero subito all'opera per adornare le basiliche bizantine con la novità portata dall'Italia. Furono prodotte probabilmente in quel periodo le opere "cosmatesche" e i *quincux* che si vedono in molte basiliche rinnovate nell'anno Mille e nel secolo seguente nell'area bizantina, ma anche negli edifici religiosi delle coste nordiche dell'Africa, come anche i monasteri del Tibet.

E' forse ancora alla stessa immagine dei Filosofi di Rabano Mauro che il monaco cassinese si ispirò per produrre il manoscritto n° 175 *Maiestas Domini*, e chissà che non abbiano la stessa origine ideologica le copertine dei codici miniati, degli evangelari che presentano una sorta di quincux asimmetrico sulla copertina, e, infine, anche le forme geometriche simili in cui fu raffigurato il Cristo in Maestà nei tanti affreschi che decorarono le absidi delle chiese dai tempi di Rabano Mauro in poi.

Più verosimilmente quindi il quinconce cosmatesco dovrebbe assumere il significato di indicatore di direzione nell'ambito dell'edificio religioso in cui è concepito e simbolicamente il Cristo in Trono con i quattro Evangelisti nei tondi periferici.

Credo, quindi, che non vi siano dubbi in proposito, osservando l'immagine del codice miniato 175 di Montecassino, *Maiestas Domini*, datato al X secolo,

nell'affermare che il quinconce dei Cosmati derivi proprio dagli sviluppi della stessa immagine come è stata qui descritta.

Ma il medioevo è anche il periodo in cui si assiste ad una vasta produzione di codici miniati, che abili amanuensi pazientemente riscrivevano e copiavano nell'isolamento delle loro abbazie. L'intreccio bizantino e figure associabili a primitivi quinconce, nelle forme più svariate, sono raffigurate, anche con valenza simbolica, nelle illustrazioni e negli *incipit* di Messali, Laudi, Evangelari e Bibbie.

Il codice 175 di Montecassino è datato al X secolo, ma le immagini seguenti mostrano che un qualcosa di simile era già riprodotto nei codici manoscritti già da qualche secolo prima.



Fig. 13

La figura 13 a sinistra mostra un Evangelario detto di Giondohino del 754, mentre a destra è il codice Chronicon di Orosio del VII secolo in cui si vede anche il noto pattern cosmatesco del "fiore della vita".

Figure simili, con i quattro dischi esterni che lambiscono quello centrale, racchiusi in un quadrato, con le varianti dell'ovale al centro nelle raffigurazioni del Cristo Pantocratore, specie negli affreschi murali o nei manoscritti, e del quadrato disposto diagonalmente, sono abbastanza frequenti nell'iconografia cristiana dei codici manoscritti dal VII fino al XIII secolo. Quindi è probabile che Rabano Mauro, a sua volta, abbia tratto da queste immagini l'ispirazione per le decorazioni delle sue miniature. Qui sotto (fig. 14) si vede un codice Gospel bizantino del X secolo, prodotto a Costantinopoli, che mostra una decorazione con entrambi i tipi di *quincux*, cioè quello con disco centrale tondo e quello che esibisce una ellisse. Ciò dimostra, se la datazione del codice è esatta, che a Costantinopoli tale motivo decorativo era ben conosciuto e gli artisti che vennero a Montecassino probabilmente ne ritrovarono le tracce dei codici qui citati derivandone la scelta artistica nei loro lavori.



Fig. 14



La figura 15, invece, mostra ancora un motivo a *quincux* in un codice manoscritto di Costantinopoli, ma datato all'ultimo quarto dell'XI secolo che mostra ancora Cristo al centro con i simboli dei quattro evangelisti ai lati. Questa raffigurazione è all'incirca coeva al lavoro dei maestri bizantini nella basilica di Montecassino, o potrebbe essere stata prodotta subito dopo il loro rientro.

Tuttavia nessuna di queste immagini riproduce il quinconce nel modo più vicino alle fattezze artistiche dei modi cosmateschi, come si vede nel codice 175 di Montecassino (figg. 16-17).



Fig. 16 Maiestas Domini, Abbazia di Montecassino. Disegno di Luigi Tosti



Fig. 17. Maiestas Domini. Codice 175 di Montecassino. L'unico disegno conosciuto dell'XI secolo in cui si vede il quinconce nello stile cosmatesco.



Fig. 18 Evangelario del IX secolo.

Sarebbe interessante poter investigare in che modo il primitivo *quincux* (figg. 13-15-18) con i tondi esterni distaccati, come raffigurato nei manoscritti forse fino all'inizio del X secolo, si sia poi evoluto in quello che si vede nel codice 175 di Montecassino. In effetti la modifica essenziale che lo restituisce nelle fattezze del quinconce poi adottato dai Cosmati è proprio quell'annodatura bizantina che lega i tondi esterni con i simboli dei quattro Evangelisti, al cerchio centrale con l'immagine del Cristo Pantocratore. Il motivo di questa scelta estetico-artistica potrebbe rintracciarsi, a mio parere, nel tentativo di eliminare il concetto visivo di distanzialità delle figure evangeliche, dalla centralità del Cristo in Maestà che fino ad allora aveva in qualche modo predominato nelle raffigurazioni di questa immagine, dando una impressione di distacco degli Evangelisti dalla figura di Cristo. L'annodatura bizantina, invece, risolve elegantemente tale problema, unendo in una unica soluzione tutti gli elementi iconologici della rappresentazione religiosa.

La parola *quinconce* deriva dal latino *quincux*, termine coniato per la fabbrica di una moneta di bronzo emessa in Italia (Roma e Sicilia) che valeva 5 once. Da questo termine si è poi derivata l'espressione "disposizione a quinconce" che indica la disposizione di cinque unità, quattro laterali ed una centrale, nel modo che viene raffigurato il numero 5 sulla faccia di un dado.

Generalmente il quinconce cosmatesco è formato dai quattro dischi laterali piccoli, intrecciati secondo le fasce con annodatura bizantina, ed uno centrale più grande. Più specificamente, la disposizione obliqua, rispetto ad una linea orizzontale di base, del sistema a quinconce, così come si vede anche nel codice 175 cassinese (fig. 17), deve aver prodotto quello che oggi viene denominato, genericamente, "quinconce asimmetrico". Credo di ritenere corretta l'ipotesi che fa derivare questo tipo di disegno del quinconce da quelli realizzati a mosaico o ad affresco parietali in cui il Cristo Pantocratore veniva rappresentato al centro di un ovale verticale, scorniciato da un quadrato diagonale, con quattro dischi ai vertici, come si vede nella fig. 18.



La figura a destra mostra una zona del pavimento musivo della cattedrale di Carinola, in provincia di Caserta. Sebbene si tratti sicuramente di una ricostruzione forse antica, il quinconce "asimmetrico" ivi rappresentato è straordinariamente simile a quello della fig. 18. Qui, le fasce di marmo bianco del disegno sono quasi tutte originali e drasticamente in rovina, ma mostrano la concezione del disegno primitivo e il modo di raccordare i cerchi esterni al rombo. Il pavimento della cattedrale di Carinola è un immediato successivo di quello di Montecassino.
Foto, N. Severino

Sulla base di quanto detto, risulta che la figura del quinconce non fu intesa dai Cosmati come derivazione dal concetto del *quincux* romano, ma fu sviluppato in modo indipendente da esso, traendo spunto dall'iconografica cristiana del Cristo Pantocratore come venne rappresentato negli affreschi a partire dal VII secolo in poi. Ma la forma definitiva del *quincux* cosmatesco è chiaramente derivata, nei dettagli, dalla raffigurazione del codice 175 di Montecassino, dove le fasce che avviluppano i quattro dischi, la proporzione tra i dischi esterni e quello centrale, la decorazione delle fasce, sono tutti elementi caratteristici del quinconce che si è sviluppato nell'arte dei pavimenti musivi dei Cosmati. Inoltre, la figura che si osserva nel codice 175 mostra il quinconce allo stadio primitivo, se così possiamo dire, che è stilisticamente il più vicino a come fu realizzato nei primi pavimenti cosmateschi, compreso quello di Montecassino.

Il Cristo Pantocratore è una raffigurazione di Gesù in atteggiamento maestoso, assiso in trono e benedicente con la mano destra come nell'uso ortodosso. Fu derivata nel medioevo dalla tradizione bizantina e si trova molto spesso in mosaici ed affreschi parietali, ma, data l'importanza, anche sulle copertine di manoscritti. E' ovvio supporre, quindi, che i Cosmati, così attenti al significato simbolico-religioso dei segni, ereditassero in tutta coscienza artistica il quinconce degli artisti bizantini che lavorarono a Montecassino, facendone un elemento essenziale della propria arte pavimentale e mosaicale. I tratti essenziali dell'arte musiva e pavimentale bizantina, ovvero la guilloche e il quinconce, ripresi nei loro alti significati religiosi, divennero perciò, anche i tratti essenziali e particolari della maniera cosmatesca, con tutti gli elementi innovativi che i *magistri romani* seppero tradurre e riproporre attraverso un linguaggio personalizzato: una più minuta scomposizione dei motivi geometrici, pur attenendosi costantemente e fedelmente alla tradizione antica; l'uso dei colori per stabilire e rafforzare particolari significati religiosi, come il rosso antico per il sangue dei martiri, o il giallo dei triangoli raggianti; il "fiore della vita" che ho scoperto essere una costante stilistica fondamentale nell'arte della bottega cosmatesca di Iacopo di Lorenzo, e via dicendo.

La reinterpretazione, quindi, da parte dei Cosmati del quinconce bizantino è alla base dei pavimenti musivi delle botteghe marmorarie romane, ma anche siculo-campane di più diretta discendenza bizantina. Il fatto che nel pavimento di Montecassino voluto dall'abate Desiderio, sebbene non sia noto quello del presbiterio, come anche in quelli di epoca desideriana e precosmatesca, manchi proprio una ricchezza nell'uso della figura del quinconce, dimostra come esso sia stato sì utilizzato dai maestri bizantini e dai maestri marmorari venuti dopo, ma non nella ricchezza dei modi e dei significati riproposti poi dai veri Cosmati, che ne fanno, insieme alle figure delle guilloche, una componente primaria della propria arte pavimentale e decorativa degli arredi religiosi.

E' sulla base di questa interpretazione che possiamo spiegarci facilmente l'uso addirittura esagerato dei quinconce nella bottega cosmatesca di Lorenzo.

La serie interminabile di quinconce che si vedono nel pavimento della cattedrale di Santa Maria in Anagni e nella sua cripta di San Magno, ne sono una lampante dimostrazione.

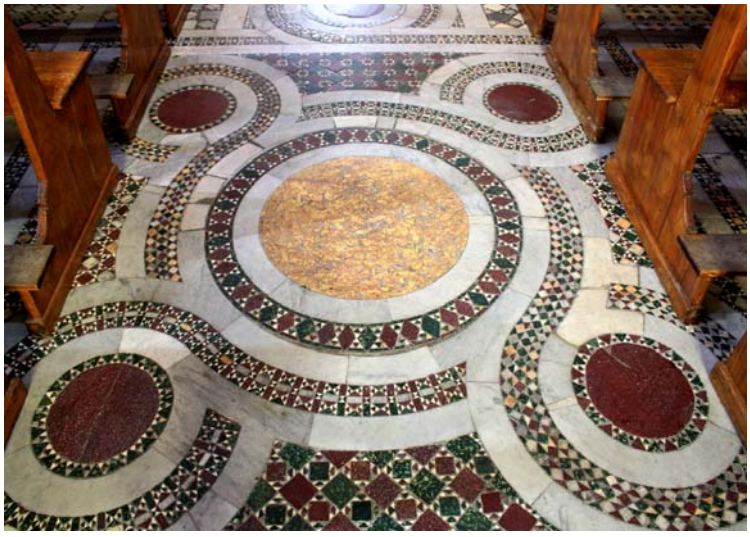
Quinconce comunicanti tra loro, o giustapposti, a seconda della tradizione o dei piccoli cambiamenti voluti da uno degli eredi della bottega di Lorenzo, costituisco ormai una firma stilistica inequivocabile della loro arte.

Una firma che non si legge negli altri pavimenti, anche siculo-campani, dove la ricchezza di motivi è data soprattutto dall'uso di configurazioni prese a prestito dall'esclusiva tradizione bizantina e dove particolari, come l'uso di iconografia zoomorfa, specie dei dischi di porfido, è tipica delle scuole campane.

Gli stessi maestri marmorari romani, possono essere distinti, sotto questo aspetto, per analisi stilistica. Così è emerso, nelle mie indagini, che del pavimento dell'Oratorio di San Silvestro, nel complesso religioso dei Santi Quattro Coronati a Roma, pur conoscendo la data in cui dovette essere terminato per la consacrazione della chiesa, cioè il 1247, nulla si sapesse sul maestro che lo produsse. Attraverso la logica della mia interpretazione, invece, risulta piuttosto evidente che l'opera fu eseguita da uno degli ultimi componenti della bottega cosmatesca di Lorenzo, forse Iacopo II, o più probabilmente quel Luca che collaborò con il fratello ed il padre Cosma alla realizzazione del pavimento nella cripta di San Magno ad Anagni e che secondo altri studiosi sarebbe addirittura morto o scomparso proprio in quel periodo!

Infatti, i tre e più quinconce, tra loro comunicanti, che ancora si vedono in stato probabilmente originale, o poco modificato, mostrano ancora una volta quella firma stilistica di cui andiamo dicendo. Inoltre, come già detto in precedenza occupandoci del pavimento dei Santi Quattro Coronati, l'ipotesi di attribuzione a Luca o a Iacopo II, è resa ancora più verosimile se si pensa che tutti i lavori pavimentali del complesso religioso romano furono probabilmente assegnati inizialmente alla bottega di Lorenzo, come dimostrano le comparazioni stilistiche del pavimento della chiesa: prima precosmatesco, poi cosmatesco nello stile di Iacopo I e il figlio Cosma, infine nell'oratorio di S. Silvestro, nello stile forse dell'ultimo dei Cosmati, Luca II.

In definitiva, quindi, sono propenso a credere che il *quincux* cosmatesco sia una evoluzione bizantina di quello primitivo che a sua volta, derivando forse dall'antica iconografia simbolica cosmologica (le quattro età dell'uomo, ecc.), venne reinterpretato ed adottato, dopo il periodo dell'iconoclastìa, come elemento decorativo probabilmente a partire dall'VIII secolo in poi. E' così che lo vediamo in varie forme e varianti nelle copertine degli evangelari, nelle miniature, nei mosaici e nell'area bizantina si sviluppò fortemente come elemento decorativo nella raffigurazione dell'abbigliamento e degli arredi, specie dei troni. In Rabano Mauro divenne un elemento caratterizzante della decorazione miniata, nelle varianti (tessere a goccia, romboidali, tutte a quincux con elemento a disco centrale) che si vedono nell'immagine dei Filosofi vista prima e da cui, probabilmente, è nata l'idea dei maestri bizantini di realizzare il pavimento della chiesa di Montecassino. L'elemento a guilloche delle fasce esterne che annodano i dischi, deriva con ogni probabilità, dall'adozione dell'immagine vista nel codice 175 di Montecassino il cui sviluppo segnò, l'elemento caratterizzante nei secoli successivi dell'arte cosmatesca pavimentale.



A destra il meraviglioso quincux realizzato da Iacopo di Lorenzo nella cattedrale di Ferentino (FR) che esprime lo stadio artistico maturo e lo standard del quincux cosmatesco come ereditato poi anche dal figlio Cosma e dai nipoti Luca e Iacopo. E' questa la forma definitiva del quincux cosmatesco del XIII secolo che si differenzia stilisticamente da quelli del periodo precosmatesco di più grandi dimensioni.
Foto N. Severino

SVILUPPO ICONOGRAFICO DEL QUINCUX



VII secolo



VIII secolo



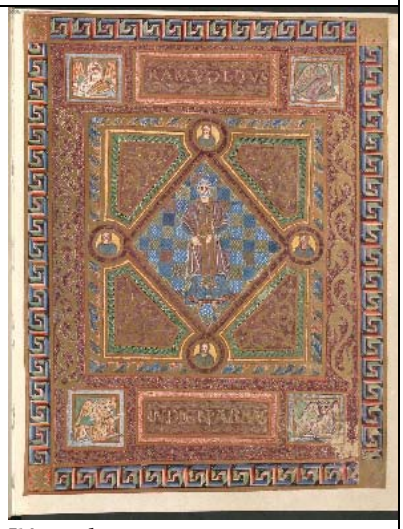
IX secolo



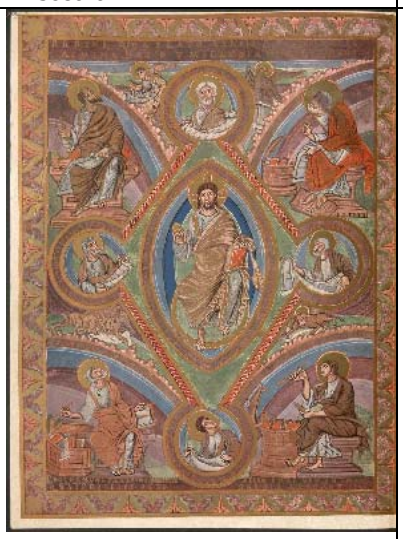
IX secolo



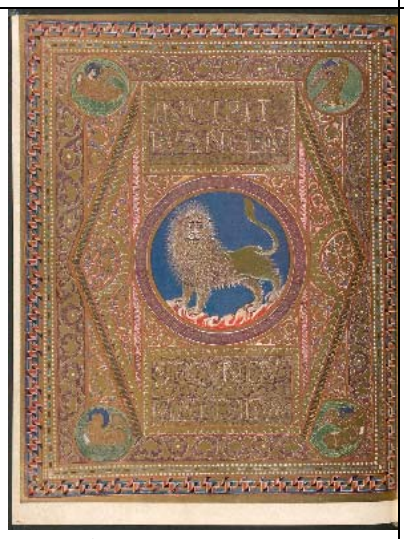
IX secolo



IX secolo



IX secolo



IX secolo



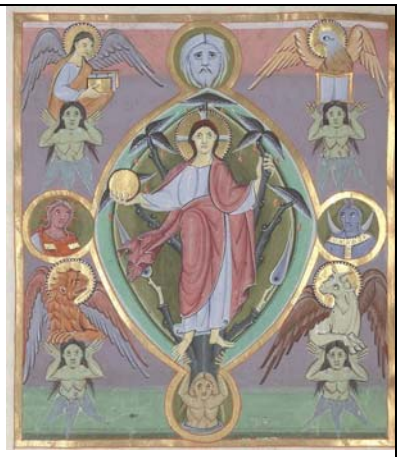
X secolo



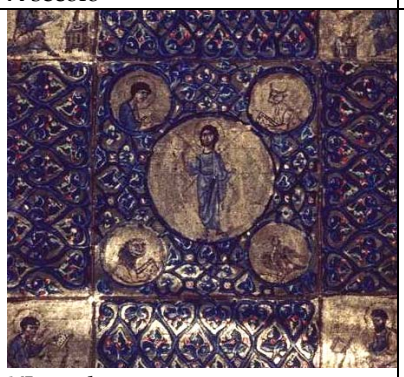
X secolo



XI secolo



XI secolo



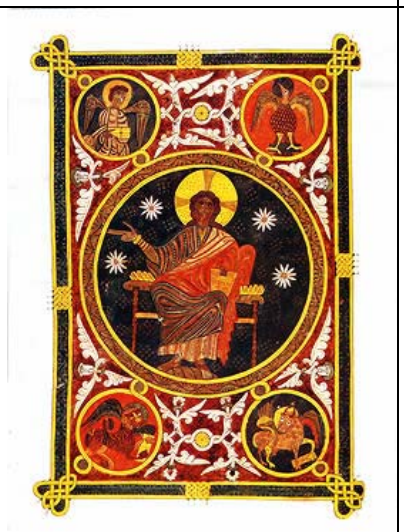
XI secolo



XI secolo



XII secolo



XV secolo

In questa tabella è possibile vedere l'evoluzione iconografica del quinconce dal VII al XV secolo nelle rappresentazioni degli evangelari europei. Come si vede, solo il codice 175 di Montecassino mostra l'effettivo quinconce come utilizzato dai maestri marmorari laziali, campani e del meridione d'Italia dall'XI al XIII secolo. Tra le varianti troviamo il quincux asimmetrico, cioè nel quadrato posto diagonalmente che fa parte anch'esso del repertorio dei pavimenti musivi generali, ad iniziare da quello di Montecassino.

L'evoluzione che si vede in questa tabella mostra anche chiaramente l'iconologia del quincux cosmatesco che resta sostanzialmente invariato nel significato filosofico-religioso.

L'impiego delle tessere a goccia nel pavimento di Montecassino è facilmente spiegabile se si considera che tale forma, come anche le altre varianti, sono comuni delle miniature di Rabano Mauro viste in precedenza e, come si vede, anche nelle raffigurazioni del Cristo in Maestà degli Evangelari. Elementi stilistici comuni nei pavimenti bizantini e nel pavimento di Montecassino in cui potrebbe essere rintracciabile proprio quell'anello mancante che sta alla base dell'influenza bizantina nella produzione dei pavimenti in opus sectile del medioevo normanno nell'Italia centro-meridionale.

Pavimenti bizantini in presunta relazione con quello di Montecassino

Se le condizioni dei pavimenti cosmateschi laziali, ma anche campani e del meridione d'Italia, così come si osservano ai nostri tempi, è stata determinata nei secoli da un insieme di elementi legati a numerosi rimaneggiamenti, ricostruzioni, restauri, abbandoni, incuria e distruzioni, a causa del quale oggi possiamo ammirare pavimenti non più realmente originali, a volte in piccola percentuale, altre volte nella quasi totalità del manufatto, a come erano stati concepiti dai maestri marmorari del medioevo, i pavimenti delle chiese bizantine a Istanbul e nelle zone limitrofe non ebbero forse una sorte poi tanto migliore. Da quello che si può vedere nelle rare immagini di tali pavimenti, essi si presentano spesso in modo frammentario, proprio come aveva già evidenziato la Glass nel 1980, a tal punto da eludere un tentativo di approccio allo studio della sua interezza ed organicità, mentre l'unica cosa possibile è quella dell'analisi individuale dei singoli pattern sopravvissuti. Come per i pavimenti italiani, anche quelli delle basiliche bizantine furono distrutti, rimaneggiati e ricostruiti secondo canoni che nulla avevano a che fare con i precetti conservativi assimilati nel mondo moderno solo dalla fine del XIX secolo.

Anche in questo caso, quindi, vediamo pavimenti ricostruiti in modo arbitrario, lacunosi nelle parti dove mancano gli elementi originari essendo sostituiti da altri che non rispecchiano né lo spirito, né i modi, né lo stile, né il linguaggio artistico dei maestri che li concepirono in origine.

Tuttavia, non potendoli esaminare da vicino, resta difficile poter dire qualcosa di molto preciso in merito, e solo posso basarmi sulle evidenze che si rendono visibili nelle immagini.

Tra le novità che sono risaltate ai miei occhi, una risulta particolarmente interessante. Si tratta di un quincux visibile nella chiesa di Hagia Sofia a Mystras, nel Peloponneso, vicino all'antica Sparta.



Fig. 19. Chiesa di Hagia Sophia a Mystras. Questo quincux che si mostra stilisticamente precosmatesco, sullo stile di quelli di scuola cassinese, dovrebbe far riflettere sul fatto che spesso ci si può trovare davanti a semplici ed approssimative ricostruzioni che reimpiegano materiale antico, effettuate nei periodi successivi al XIII secolo. Se la chiesa fosse stata costruita nel X secolo, probabilmente si sarebbe detto che questo quincux era del X secolo! Lo stesso si è scritto per i quincux di alcune chiese dei monasteri del Tibet.

Il quinconce che si vede in fig. 19 è in *opus sectile* ed è di tipo "primitivo". Ad osservarlo sembrerebbe più antico dei quinconce cosmateschi, invece si tratta solo di una cattiva opera artistica in quanto la chiesa venne edificata nel 1350! Il reperto è frammentario, mancando due dei dischi di porfido con le relative decorazioni circolari, ma la tipologia del quincux è quella cosmatesca, sebbene realizzata in modo molto approssimativo. Che gli artisti si ispirarono ai

Cosmati, lo si evince anche dalla tipica fascia rettangolare che riquadra il disegno centrale, in cui si vede il classico motivo cosmatesco a losanghe oblunghe, una forte caratteristica delle opere decorative nella bottega di Lorenzo, come in tutti i pavimenti cosmateschi. I colori sono diversi, ma soprattutto sono il risultato di un cattivo restauro se non una ricostruzione parziale o totale.



Fig. 20

Le figg. 20-21 e 22 mostrano una porzione dell'antico pavimento della chiesa bizantina di Santa Sofia a Istanbul: un enorme disco di porfido grigio centrale e quattro disco porfiretici medi ai lati formano una sorta di quinconce. Intorno al disco centrale però "orbitano" otto dischi di porfido che forse originariamente erano annodati a treccia bizantina con dischi di collegamento, sempre di porfido, ma molto più piccoli.



Fig. 21 Hagia Sophia



Fig. 22

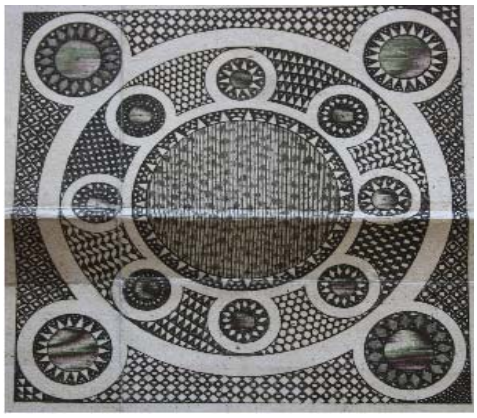


Fig. 23 Montecassino



Fig. 24 Sessa Aurunca

Come risulta evidente dalle immagini proposte prima, il pavimento di Hagia Sophia ad Istanbul presenta, nonostante le variazioni dovute ai restauri e ricostruzioni, la caratteristica principale che è comune a diversi pavimenti e *in primis* a quello di Montecassino e, ancora più specificamente, quello della cattedrale di Sessa Aurunca, in provincia di Caserta. Dischi di porfido medi esterni a formare la figura del quincux, disco di porfido gigante al centro (dove all'interno venivano spesso realizzati ulteriori decorazioni, o immagini di quincux e quadrati) e il maggior dettaglio, la corona di otto dischi di porfido disposti in cerchio ed equidistanti gli uni dagli altri intorno al disco grande centrale. E' la figura che gli autori e soprattutto il monaco benedettino, ingegnere ed archeologo, Angelo Pantoni di Montecassino, chiamava nei suoi studi "la grande ruota". Stessa configurazione si riscontra nel pavimento della chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti e cose simili nel duomo di Salerno, in quello dell'abbazia di San Liberatore alla Maiella, in quella di San Vincenzo al Volturno, nella chiesa grande del monastero di San Luca nella Focide, ecc.

Hagia Sophia ad Istanbul fu quindi un antecedente importante per il pavimento di Montecassino?

Per rispondere a questa domanda dovremmo analizzare minuziosamente i resti di pavimento in sectile visibili nella chiesa e rapportarli alle varie età del monumento per cercare di risalire ad una datazione attendibile del pavimento. Per fare questo però, sarebbe necessario anche fare dei confronti diretti con altri pavimenti più o meno coevi di altre chiese bizantine locali. Lo faremo attraverso quella di Santa Sofia a Nicea, oggi Iznik. Personalmente ritengo che i resti del pavimento della chiesa di Santa Sofia a Nicea siano tra i pochi reperti che possono essere presi come punto di riferimento. Tuttavia questo di Nicea è datato generalmente al XII secolo, quindi certamente postumo rispetto a quello di Montecassino. Eppure esso rappresenta, a mio avviso, il nocciolo dello stile pavimentale bizantino nella regione di Costantinopoli. Voglio dire che gli altri pavimenti non dovevano essere stilisticamente molto doversi da questo.

Detto ciò, passiamo ad analizzare i frammenti di pavimento della chiesa di Santa Sofia a Istanbul. Le foto 21 e 22 mostrano alcuni dettagli di questa grande ruota del tutto simile a quella del pavimento di Montecassino. La differenza i due pavimenti bizantini, Istanbul e Nicea, sta nel fatto che il primo è totalmente ricostruito in modo arbitrario, il secondo è presumibilmente largamente originale nel suo assetto primitivo. Ho analizzato la maggior parte dei pavimenti cosmateschi e precosmateschi di Roma, del basso Lazio e della Campania ed ho visto le differenze tra i pavimenti che mostrano tracce, più o meno cospicue, di frammenti originali; porzioni e tratti consistenti di pavimenti smontati e ricostruiti nella stessa sede o in altre sedi lontane; miscugli di frammenti originali, tratti restaurati e tratti ricostruiti e via dicendo. E sulla base di tali osservazioni credo di poter dire che ciò che si vede nelle figg. 20 e 21 è solo il risultato di una ricostruzione arbitraria. Lo stesso stato conservativo delle fasce marmoree delle annodature tra i dischi, mostrano essere non più antiche del XVII-XVIII secolo. Che il pavimento sia stato totalmente ricostruito lo si intuisce anche dall'osservazione della fig. 22 in cui si vede un pastrocchio di tessere mescolate con un sottofondo sbiadito di intento a formare un disegno organicamente simmetrico, ma senza alcun senso. Il miscuglio cromatico casuale, dovuto al rimontaggio in sede di tessere di colori diversi tra loro senza alcun rispetto per la simmetria dei colori dei disegni originali, fa il resto. E' ovvio che le campiture tra i dischi un tempo erano decorate nei motivi che conosciamo di cui qualcosa si intravede nel pavimento di Nicea, anche se quest'ultimo mostra fasce che annodano i dischi ben più contenute rispetto a queste sproporzionate utilizzate nella ruota di Istanbul. Il disegno di Gattola del pavimento di Montecassino, mostra comunque una "grande ruota" molto

semplice, senza annodature tra i dischi. Non possiamo credere che tale dettaglio sia andato perduto nella definizione del disegno ad incisione perché questo è presente nel dettaglio di altri quincux nello stesso rilievo. Evidentemente tali grandi ruote si presentavano proprio come Gattola le ha disegnate, quindi molto più semplici di quella del pavimento di Nicea e probabilmente anche di quella di Istanbul. Montecassino è ancora in testa, quindi, nella cronologia del quincux e del pavimento precosmatesco.



Fig. 25

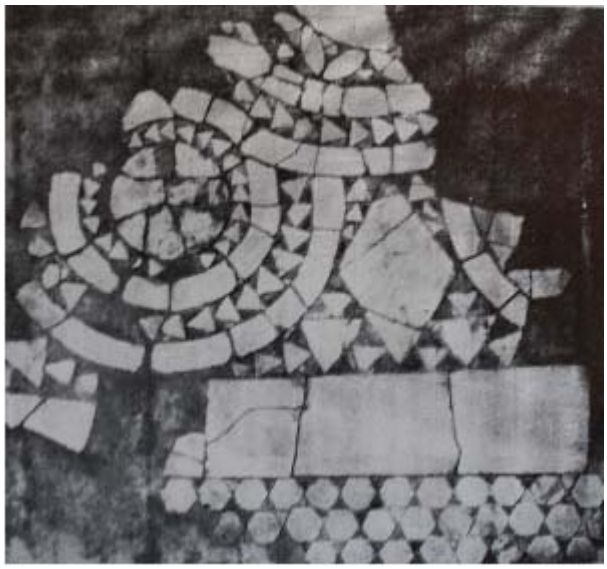


Fig. 26

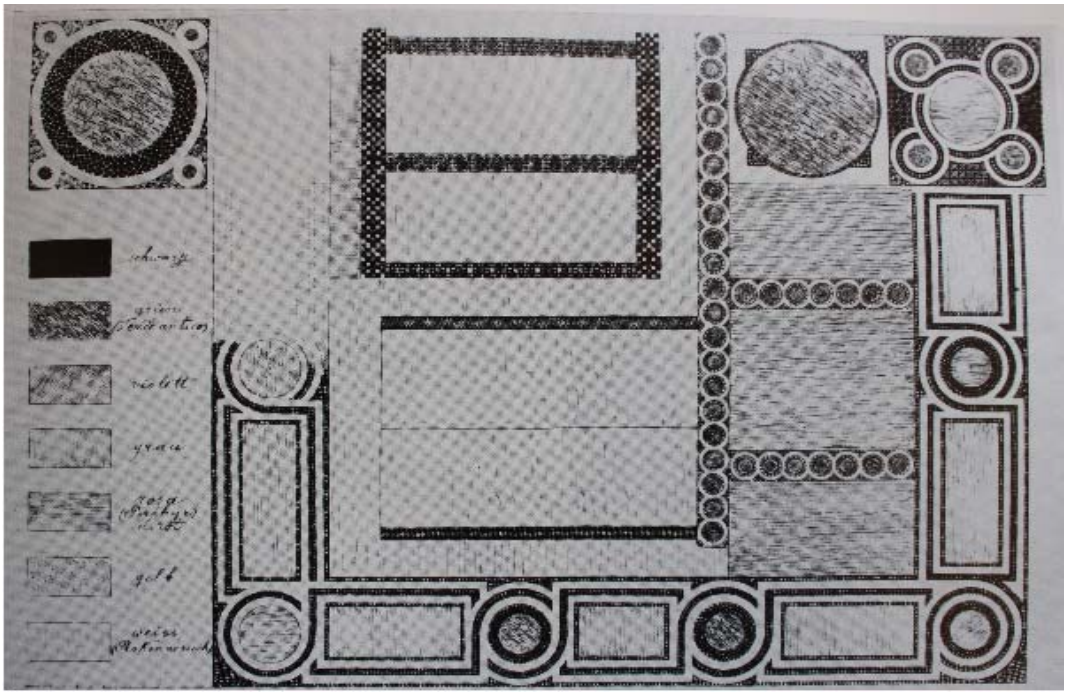


Fig. 27. Nicea, Chiesa della Koimesis, pianta (da A. Guiglia Guidobaldi)



Fig. 28. Chios, Chiesa della Nea Monì, Esonartece. XI secolo.

Le figg. da 25 a 28 sono tratte dall'articolo di Alessandra Guiglia Guidobaldi citato nel testo.

Se i reperti mostrati nelle figg. 25 e 26 mostrano alcuni frammenti conservati nel Museo del Mosaico di Istanbul e provenienti il primo dal Mausoleo I annesso alla chiesa di Sant'Eufemia, il secondo dalla chiesa di Yakacik e se la loro datazione fosse davvero precisa, senza alcuna incertezza, facendo risalire al VI-VII secolo il primo reperto e al IX-X secolo il secondo, avremmo finalmente trovato, senza ambiguità di sorta, il precedente più immediato (anche perché unico finora) del *quincux* generale e l'origine di quello di tipo cosmatesco con i dischi finalmente annodati. In Sant'Eufemia ancora in modo abbastanza approssimativo, mentre nella chiesa di Yakacik in modo più simile a come mostrato dal codice 175 di Montecassino.

Purtroppo, però, non sono proprio convinto che questi frammenti di pavimento risalgano realmente al VI e X secolo, nonostante essi appaiano essere molto antichi. La scomposizione della campitura nella forma elementare del "triangolo di Sierpinski", che si vede attorno al disco della fig. 26, ha un sapore di epoca precosmatesca, e mi fa pensare che esso possa essere datato meglio agli inizi del XII secolo. Quello della fig. 25 mostra motivi vegetali tra le campiture dei dischi in un assetto però che trova forti analogie, come anche la fascia circolare con triangoli raggianti attorno al disco centrale, con i piccoli quinconce presenti nel pavimento di Montecassino. Credo che la datazione di questi frammenti sia stata fatta genericamente attribuendoli alla data di costruzione della chiesa che, come ho detto prima, non è sempre affidabile per la datazione di pavimenti che, invece, potrebbero essere stati realizzati in tempi posteriori per sostituire quelli preesistenti.

Lo stesso discorso vale anche per i pavimenti delle figg. 27 e 28 datati all'XI secolo, evidentemente in riferimento alla costruzione delle chiese. Per quanto riguarda l'esempio della Koimesis, la pianta, molto interessante riprodotta in Guiglia Guidobaldi, presenta almeno tre caratteristiche tipologicamente contrastanti nella cronologia dei pavimenti cosmateschi. I due tipi di quinconce li ho descritti in precedenza, mentre qui vorrei evidenziare un altro elemento che credo sia molto importante e che abbia influenzato, questo si, in maniera determinante lo stile di alcuni principali artisti della scuola cosmatesca romana. La fascia perimetrale del pavimento, composta da dischi annodati da fasce circolari intervallate da rettangoli di diverse misure, è un motivo che verrà ereditato, sviluppato e impiegato come tra i più ricorrenti nel repertorio decorativo dei Vassalletto e in buona parte anche della bottega marmoraria di Lorenzo.

Questo elemento decorativo, uguale fin nei dettagli delle fasce annodanti i dischi, con l'unica differenza dei dischi di porfido scomposti, è stata impiegata dai Vassalletto per decorare tutta la trabeazione del chiostro di San paolo fuori



Fig. 29. Turchia, chiesa di Bursa

le Mura! Ma lo stesso motivo lo si ritrova in opere dei Cosmati, dei Ranuccio, e anche fuori di Roma, a Pisa, nella chiesa di San Pietro in Vinculis, come grande elemento musivo pavimentale.



Fig. 30 Istanbul, San Giovanni in Studio

Una variante di questa fascia decorativa è quella che si vede nella chiesa di San Giovanni in Studio, sempre a Istanbul (fig. 30), dove lo stesso disegno sembra essere "stilizzato". Tale soluzione trova analogie con i pavimenti di tipo cosmatesco ma realizzate in Italia da maestranze siculo-campane di cui qualche piccola traccia è visibile nei pavimenti della cattedrale di Terracina e di Sessa Aurunca. Il disegno classico, invece, venne perpetuato dai Cosmati soprattutto nelle decorazioni dei portali, degli amboni e più raramente nei pavimenti.

La fig. 29 mostra lo stesso disegno simile a quello della Koimesis, come si vede nel Mausoleo della chiesa di Bursa n Turchia citata anche da Glass e datata dalla studiosa a poco dopo il 1065. Tuttavia, la tipologia del disegno, e le decorazioni delle fasce mi sembrano molto più vicine ai pavimenti precosmateschi del primo XII secolo.



Fig. 31. Lo stesso disegno della Koimesis come realizzato dai Vassalletto nel chiostro di San Paolo fuori le Mura a Roma (foto dell'autore).

ELEMENTI DI INCERTEZZA IN ATTESA DI VALUTAZIONE

Tutto quanto abbiamo visto finora relativamente ad una possibile storia, sviluppo e derivazione del quinconce cosmatesco va esaminato alla luce delle informazioni storiche in nostro possesso con particolare attenzione alla datazione della costruzione dei litostrati studiati che non deve necessariamente combaciare sempre con la data di fondazione degli stessi edifici religiosi.

Valutazioni, queste che possono avere sensibili margini di incertezza quando manchino le documentazioni storiche specifiche sulle vicende architettoniche di detti monumenti.

Abbiamo visto che nell'articolo di Guiglia Guidobaldi, il pavimento della chiesa di San Giovanni ad Efeso è del VI secolo, ma non ha nulla a che fare con i quinconce cosmateschi; i frammenti conservati nel Museo del Mosaico di Istanbul e provenienti dalle chiese di S. Eufemia e Yakacik, datati rispettivamente al VI-VII secolo e al IX-X secolo, sono gli unici esempi che potrebbero costituire un antecedente del quinconce di Montecassino, ma anche in questo caso la datazione del litostrato è fatta, presumibilmente, sulla base della data di costruzione degli edifici, scartando quindi l'ipotesi di una possibile costruzione del pavimento musivo in epoca posteriore Su questi due esempi ho già scritto nelle pagine precedenti. Lo stesso discorso vale per la pianta che l'autrice riporta del pavimento della chiesa della Koimesis a Nicea (Iznik) datato all'XI secolo e della chiesa della Nea Monì a Chios.

Abbiamo visto in precedenza come il confronto di pavimenti reali del VI-VII secolo, nello specifico quelli della basilica di Santa Maria Antiqua a Roma, con quelli cosmateschi del XII secolo, mostrino differenze sensibili che devono essere analoghe anche nel caso di eventuali quinconce delle stesse epoche messi a confronto. Abbiamo visto il quinconce della chiesa di Hagia Sophia a Mystras che, pur dando l'impressione di essere molto antico, non potrebbe essere anteriore alla data di fondazione stessa della chiesa che viene fatta risalire alla metà del XIV secolo.

A questi esempi, ne aggiungo ora altri che ho trovato nel corso di ricerche fotografiche. Esempi rari, ma che potrebbero essere molto significativi per le nostre indagini ma, solo nel caso di specifici studi che possano permettere una reale datazione dei manufatti senza alcuna ambiguità e senza basarsi solo sulla data di costruzione della chiesa.

Il caso più interessante mi pare sia quello, attualmente sconosciuto alla divulgazione della letteratura cosmatesca, di una antica chiesa a Limin Hersonissos, un villaggio turistico sulla costa occidentale dell'isola di Creta in Grecia. Qui vi è una chiesetta ortodossa dell'XI secolo (fig. 32) ricostruita sopra le rovine di una più grande chiesa bizantina del VI secolo. Si scorgono mosaici pavimentali realizzati con piccole tessere di pietra quadratiche, nello stile dell'*opus alexandrinum*.



Fig. 32

La fig. 32 mostra una parte dei mosaici pavimentali dell'antica chiesa bizantina del VI secolo e si vede bene anche l'annodatura bizantina al centro.

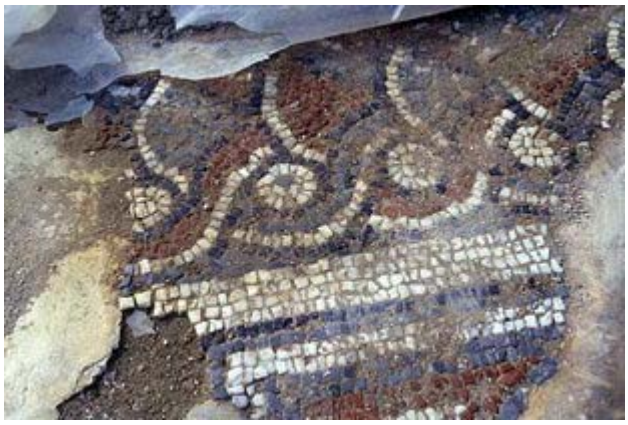


Fig. 33 Dettaglio del mosaico pavimentale

La fig. 33 mostra un dettaglio del mosaico pavimentale che si vede nei resti dell'antica basilica bizantina del VI secolo.



Fig. 34. Il *quincux* che si vede nell'area archeologica della chiesa di Limin Hersonisou a Creta.

La fig. 34 mostra l'eccezionale reperto a cielo aperto sito nell'area archeologica delle rovine dell'antica chiesa bizantina del VI secolo (alcuni la datano al V secolo). Si tratta di un quinconce "asimmetrico" scorniciato da un riquadro a fascia bianca, come per rappresentare una fascia marmorea. Le proporzioni tra i cerchi esterni e quello interno ricalcano quelle dei quinconce precosmateschi. In mezzo al disco centrale vi è rappresentato un piccolo disco nero e, intorno, come una doppia fascia, bianca e rossa. Le annodature tra i dischi esterni sono quelle comuni ai quinconce cosmateschi. La figura eseguita in mosaico di tessere lapidee quadratiche nello stile dell'*opus alexandrinum*, è perfettamente simile al quinconce visto nel manoscritto 175 dell'abbazia di Montecassino e potrebbe essere un antecedente eccellente. Le poche notizie trovate sulla chiesa bizantina di Limin Hersonisous, dicono che essa risale al VI secolo e i mosaici che si vedono nelle foto sopra possono riferirsi senza molta ambiguità a quel periodo. E' vero che agli inizi del XIII secolo, in seguito alla IV Crociata, l'isola di Creta fu occupata dai Veneziani, ma non mi sembra possibile riferire a tale epoca il mosaico della basilica.

Il *quincux* della fig. 34, nonostante non sia riuscito a vederlo nel pieno contesto del sito archeologico della chiesa, sembra mostrare analoghe caratteristiche, sia nello stile che nella tipologia dei materiali impiegati negli altri mosaici, come si

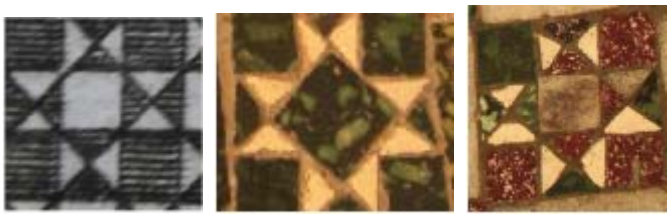
vede dal confronto con la fig. 33, e quindi potrebbe realmente risalire al VI secolo. In tal caso, si avrebbe il primo reale e più antico antecedente di una raffigurazione mosaicale del quinconce in stile cosmatesco, ma realizzato non in *opus sectile*, ma in mosaico alessandrino. Cercavamo un antecedente iconografico e questo, se confermata la datazione, potrebbe esserlo più di ogni altro esempio visto finora. In tal caso, sebbene il codice 175 di Montecassino e l'opera di Rabano Mauro siano comunque state una fonte ispiratrice per gli artisti bizantini chiamati da Desiderio, non potremmo più affermare che il quinconce di tipo cosmatesco sia nato nel cenobio cassinese e derivato dall'iconografia più antica vista sopra. Si spera che presto sia possibile condurre più approfondite ricerche in tal senso che possano smentire o confermare le ipotesi qui proposte.

Il repertorio geometrico dei pre-Cosmati e quello della bottega di Lorenzo. Tesi e confronti.

Mi perdoni il lettore, e lo studioso di arte cosmatesca, se uso frequentemente il termine "pre-cosmati". Ma ritengo essenziale sottolineare la dovuta differenza storica ed artistica tra le due scuole. Il repertorio geometrico dei pre-Cosmati, che già di per se è un retaggio piuttosto preciso di quello dell'antichità classica, come si è visto in precedenza, costituisce ad ogni modo la base di lavoro delle botteghe dei veri maestri Cosmati.

Le differenze più vistose nei due repertori sono costituite essenzialmente dalle dimensioni delle tessere realizzate: più grandi e ariose il primo e più piccole, in una lavorazione di più minuta scomposizione, il secondo. Le variazioni a volte sono minime, mentre sono ben evidenti quando i Cosmati decisero di applicare soluzioni più personalizzate composte da patterns più complessi.

Le varianze semplici sono di modesta entità. Per esempio, nel pavimento di Montecassino troviamo la stella ottagonale base nelle tessiture ortogonali sviluppata su una superficie quadrata suddivisa in 9 quadratini. Ma in effetti di questi, solo 5 sono realmente tessere quadrate uniformi, mentre gli altri sono composti da quattro tessere triangolari unite al vertice, di cui due bianche e due colorare. Le tessere bianche danno l'idea visuale, nell'insieme visto da una certa distanza, della stella ottagonale. Una prima variazione, molto semplice, di questo pattern è la disposizione della tessera quadrata centrale in diagonale, rispetto alla direzione della tessitura, invece che orizzontale. Questa scelta, oculata, permetteva di risparmiare tempo e materiale ai Cosmati perché, come si vede dalla figura, vengono eliminate le 4 tessere triangolari scure adiacenti al quadrato centrale. Considerato che questo pattern veniva spesso utilizzato da Lorenzo, Cosma e gli altri della famiglia sia per le fasce decorative esterne dei quinconce e guilloche, sia per i tappeti rettangolari, è facile immaginare che la soluzione facesse risparmiare, a lavori finiti, centinaia se non migliaia di piccole tessere triangolari, senza peraltro alterare il risultato, o impoverire artisticamente la bellezza del pavimento. E' significativo, sulla base di quanto detto, evidenziare che nei pavimenti della basilica superiore e nella cripta di San Magno, nella cattedrale di Anagni, Cosma e figli abbiamo adottato questa soluzione che accompagna tutte le decorazioni delle fasce centrali, mentre nella cattedrale di Ferentino, dove lavorò solo Lorenzo, ritroviamo il pattern antico.



Montecassino Anagni Ferentino

Nelle figure è ben evidente il vantaggio della soluzione semplificata adottata da Cosma e figli in Anagni.

Nonostante non si possa avere la certezza che l'antico pavimento fatto realizzare dall'abate Desiderio nella basilica di Montecassino sia rimasto del tutto inalterato, anche se è lecito ipotizzare che lo sia almeno in buona parte, dobbiamo convenire in questo studio che esso rappresenta per noi, nell'incisione settecentesca di Gattola e nei reperti che ci sono pervenuti dopo che venne alla luce in seguito ai bombardamenti degli alleati, la più ricca e realistica prova di come dovevano essere i pavimenti e i pattern dei pre-Cosmati.

Per quanto riguarda una dettagliata descrizione del pavimento dell'Abbazia, si rimanda allo studio specifico che ho condotto nel 2010 e che è in corso di pubblicazione da parte del cenobio benedettino. Qui cercherò solo di dare un'idea generale del tipo di repertorio utilizzato dai maestri bizantini e che è ovvio credere che rappresenti una sorta di fusione tra la tradizione artistica greco-bizantina e le innovazioni che gli artisti stessi vollero rappresentare traendo diretta ispirazione soprattutto dai codici manoscritti miniati dei monaci benedettini.

Partendo dal repertorio geometrico del pavimento di Montecassino, si fa presto a identificare, stilisticamente e cronologicamente, i pavimenti precosmateschi e i possibili interventi postumi che i Cosmati vi avrebbero potuto attuare.

Ribadisco il concetto e la mia convinzione che molti dei pavimenti cosiddetti "cosmateschi" delle basiliche paleocristiane e di molte altre chiese importanti di Roma, in realtà siano un misto di resti di pavimenti precosmateschi, di interventi di restauro e conservativi dei Cosmati e di rifacimenti più moderni.

Solo in questo modo è possibile spiegare come mai in molti pavimenti si riscontrano ampie zone di chiara derivazione pre-cosmatesca e quasi sempre fasce centrali troppo chiaramente di stile e tecnica più propriamente cosmatesche.

E' anche per questo motivo che ciò che rimane del pavimento di Montecassino e ciò che possiamo osservare nell'incisione di Gattola, costituisce per noi una prova ineccepibile di come poteva realmente essere un pavimento precosmatesco.

Attualmente si fa ancora molta confusione quando si parla di pavimenti cosmateschi in generale, accorpando a questi tutti i tipi di litostrati musivi eseguiti in opus sectile e opus tessellatum. Ma, come si è già visto, basta fare una catalogazione cronologica dei monumenti religiosi in cui si vedono queste opere per rendersi conto che i pavimenti precosmateschi sono più numerosi di quelli realmente cosmateschi, realizzati tra il 1204 e il 1250 circa. Quasi tutti i pavimenti delle cattedrali dell'alta Campania sono precosmateschi, come quasi tutti quelli delle abbazie realizzate sotto la giurisdizione di Montecassino. A Roma, i pavimenti "cosmateschi" sembrano così numerosi, probabilmente perché nelle chiese dove erano già presenti i litostrati cosmateschi, forse anche da un secolo prima, i Cosmati furono chiamati ad effettuare opere di restauro,

manutenzione e abbellimenti. I pavimenti cosmateschi a Roma, sono essenzialmente quelli realizzati dalle scuole del XIII secolo, ad iniziare da Lorenzo di Tebaldo e tutti gli altri artisti che si distinsero in seguito nella Tuscia, nella Ciociaria e in qualche zona fuori dall'*Urbe*. Le abbazie benedettine nate ad imitazione della basilica di Montecassino e consacrate tra i primi decenni e la fine del XII secolo, furono tutte adornate di pavimenti precosmateschi. Nella Campania ad opera degli allievi delle maestranze bizantine che avevano fatto scuola a Montecassino, a Roma dalle botteghe marmorarie anch'esse sviluppatesi dalla stessa scuola, ad iniziare dal famoso magister Paulus, capostipite di tutti. Le opere poi di Tebaldo marmorario, costituirono il preludio a quella che sarà alla fine considerata la vera e propria arte cosmatesca nei pavimenti musivi e che si sviluppò parallelamente a quella architettonica bidimensionale da parte anche di altre maestranze romane, come i Vassalletto.

In questa continuità artistica, scaturita dal passaggio di famiglia in famiglia, di generazione in generazione, con tutto il suo carico di segreti d'arte che ognuno aveva ereditato dai propri padri, troviamo le tracce del passaggio dai vecchi pattern geometrici utilizzati dai maestri precosmati, agli stili definitivi cosmateschi. Ogni famiglia sembra adottare una parte di questi antichi pattern o alcuni riferimenti specifici, come per associare il proprio nome ad un marchio di fabbrica.



La decorazione a stella "cosmatesca" che corre lungo il perimetro del chiostro della basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma.
In basso, il "fiore della vita" in una delle rappresentazioni classiche degli ornamenti musivi per arredi. Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, Roma.
Foto N. Severino

La stella ottagonale diventa una delle caratteristiche primarie nello stile della bottega di Lorenzo e figli, come anche la figura geometrica del "fiore della vita", prevalentemente formato da petali di colore verde, su sfondo rosso, e viceversa, spesso inscritto in figure esagonali. Oppure le fasce strette costituite da fitti mosaici di quadratini che adornano le guilloche nelle fasce centrali.



Più di qualche autore ha tentato in passato di formare una sorta di catalogazione dei vari pattern utilizzati dalle varie famiglie e dai singoli artisti, ma il risultato è stato quello di trovarsi di fronte all'imbarazzo di vedere gli stessi motivi geometrici poi utilizzati o ripresi da altri maestri, senza arrivare quindi a stabilire una reale connessione tra i pattern e gli stili delle botteghe marmorarie.

Io credo che per avere un minimo di successo in questo tentativo, è necessario considerare non un singolo pattern, ma un insieme di patterns che costituiscono una scelta stilistica riconoscibile ad una analisi visiva. Così, per esempio, le serie collegate, o giustapposte di quinconce in cui sia prevalente nei dischi porfiretici i pattern del "fiore della vita", della "stella a quattro punte ottenuta da quattro tessere perimetrali oblunghe, l'uso frequente delle rappresentazioni del "triangolo di Sierpinski", la prevalenza della "stella ottagonale" e dei "quadratini" nella fasce di

riempimento decorative, possono costituire un insieme di elementi stilistici sufficienti per essere costantemente associati ai lavori dei maestri Lorenzo, Iacopo I, Cosma I, Iacopo II e Luca.

Sulla base di ciò, se si visitano alcune delle basiliche di Roma, come quelle che abbiamo visto in precedenza, si può constatare come questi elementi siano costantemente presenti e si ripetono, mescolandosi a quelli più antichi dell'originario pavimento precosmatesco, laddove tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo, lavorarono gli artisti della bottega cosmatesca di Lorenzo.

Allo stesso modo, si può constatare come in altre basiliche e chiese di Roma e di altre zone a nord del Lazio, questi elementi non siano affatto presenti, prevalendo stili essenzialmente diversi che sono riconducibili ad altre botteghe marmorarie.

Fermo restando, quindi, che il repertorio geometrico cosmatesco è derivato da quello precosmatesco, che a loro volta è derivato da quello più antico greco-bizantino, possiamo dire con una certa esattezza che gran parte degli elementi e soluzioni che si vedono nella cattedrale di Civita Castellana e in quelle di Ferentino ed Anagni, che sono i luoghi in cui i litostrati ci sono pervenuti nel modo più vicino possibile agli originali, possono costituire una base certa di partenza per lo sviluppo di un database del repertorio geometrico dei veri Cosmati. Repertorio che dovrebbe permetterci, poi, di distinguere con più chiarezza gli interventi dei Cosmati nei pavimenti delle chiese romane.

E' in questo modo che penso di essere riuscito a riconoscere gli stili della bottega di Lorenzo nel pavimento della chiesa di Santa Maria in Castello a Tarquinia.

La chiesa di Santa Maria in Castello a Tarquinia: un'altra firma cosmatesca non ancora bene identificata.

Pur non avendo mai visitato l'antica chiesa di Santa Maria in Castello a Corneto-Tarquinia (più avanti dirò solo Tarquinia), mi accingo a proporre un confronto stilistico di alcune importanti parti del pavimento cosmatesco per una nuova eventuale ipotesi di attribuzione, sostanzialmente diversa da quella cui tutti gli autori sono giunti, nel corso di circa un secolo di ricerche. Tuttavia, devo precisare che questa mia ipotesi deriva esclusivamente dall'osservazione e comparazione stilistica delle parti di pavimento che andrò ad analizzare, con quelle evidentemente molto simili, se non identiche, alla matrice della scuola o degli artisti cui è rivolta la nuova attribuzione.

Dell'importante complesso religioso e specialmente sui suoi arredi marmorei, scrisse, forse per primo in modo completo e competente, Giovanni Battista De Rossi[12], ma siamo nel 1875. Sebbene l'articolo si intitolasse "*Il pavimento della chiesa di S. Maria di Castello in Corneto-Tarquinia*" ed uno dei paragrafi interni "*Del cosiddetto opus alexandrinum e dei marmorarii romani che lavorarono nella chiesa di S. Maria in Castello*", l'autore poco o nulla dice sul pavimento stesso, ed essendo l'unico reperto della chiesa non firmato da alcun artista, egli dice si può attribuire – come è logico – ai maestri che vi lavorarono firmando gli arredi liturgici. Nella fattispecie, il maggior indiziato sembrerebbe essere Pietro di Ranuccio e suo fratello Nicola che lavorarono al portale e alla bifora della facciata della chiesa.

[12] G.B. De Rossi, *Il pavimento di S. Maria in Castello di Corneto-Tarquinia*, in Bullettino di Archeologia Cristiana, s.2, 1875, pp. 133-175

L'articolo di De Rossi più che illustrare il pavimento della chiesa, analizza le lapidi proveniente dalle catacombe romane e dai cimiteri antichi, con le relative iscrizioni, che vi furono montate in un tempo imprecisato. Lapidi che provengono da diversi siti storici del luogo e che non riguardano assolutamente notizie degli artefici marmorari cui l'opera è attribuita. Inoltre, l'autore ne approfitta per emendare errori e sviste di scrittori coevi su alcune iscrizioni che hanno poi gettato confusione nelle pubblicazioni postume. E' da rilevare che nel 1875, come lo stesso De Rossi scrive, lo studio delle epigrafi e dei monumenti scaturiti da quella che Camillo Boito dichiarò essere *l'arte cosmatesca*, era ancora buio e sconosciuto. La genealogia dei marmorari romani e delle famiglie dei Cosmati, che si intrecciavano ad artisti isolati e provenienti da zone esterne all'area di Roma, era molto incerta e confusa e De Rossi tenta in questo scritto di riprenderne il filo conduttore, attraverso lo studio ed analisi delle epigrafi e dei monumenti, riproponendo emendamenti e nuove ipotesi, smembrando le tesi ufficialmente accettate ed erroneamente divulgate, per riconosciuta autorità, da altri autori.

Lo scritto di De Rossi è, oggi, molto significativo per mostrarci lo stato in cui erano gli studi sui Cosmati nella seconda metà del XIX secolo, quando da poco il termine "arte cosmatesca" era stato coniato da Camillo Boito in un suo studio ed universalmente accettato dagli studiosi. Vale la pena di ricordarne qui le linee essenziali:

"*I pavimenti simili a quello di S. Maria in Castello appartengono all'arte ed alla scuola dei maestri architetti e marmorari musaicisti romani del secolo XII e seguenti; il cui principale fiorire è attribuito a merito della famiglia, che oggi chiamiamo dei Cosmati; e perciò il ch. Prof. Camillo Boito ha proposto di appellare quella scuola l'architettura Cosmatesca*[13]*. Evidente è l'unità dell'arte e dello stile di siffatta opera tessellata dei pavimenti con le parti architettoniche sculte in marmo e ingemmate e fasciate d'opera tessellata di musaico in porfidi e serpentini con luci d'oro e di smalti. Codesto novello tipo di leggiadria e splendore nel secolo XII ringiovanì le vetuste basiliche e le severe mura dei monasteri; adornando a gara cibori, cori, amboni, sepolcri, portici, chiostri ed ogni accessorio dei sacri edifici.*"

De Rossi prosegue nel discutere della valenza dell'opera di Carlo Promis, "*Notizie epigrafiche degli artefici marmorari romani dal X al XV secolo*", pubblicato a Torino nel 1836, riportando alcune correzioni laddove il Promis lesse o interpretò in modo errato certe iscrizioni che si vedono nella chiesa. La nuova interpretazione di De Rossi sembra essere quella accettata da tutti gli autori moderni. Egli studia l'iscrizione in "*esametri rimati leonini*" che si trova lungo la fascia circolare del portale, e lo fa salendo anche su una scala, data l'altezza, per avvicinarvisi il più possibile e leggere con estrema precisione le lettere. L'iscrizione, che non fu presa in considerazione dal Promis, è riportata da De Rossi anche in corsivo e ortografia comune in questo modo:

Hic aditus valvae Mariae virginis almae
Dum sic splendescit millenus circulus exit
Et cum centenis teneas tres bisque vicenis
Tumque prioratus Panvinum (sic) sede locatus.
Iste Deos carus meritis et nomine clarus
Insignis vitae vixit sine crimine rite

[13] C. Boito, L'Architettura Cosmatesca, Milano, 1860.

Ad laudem Christi studuit sua moenia sisti
Adjuvat hunc factis venerandus praesbyter actis
Non pinguit ensum Georgius et dare censum.

"*Dai recitati versi è facile intendere che, nell'anno 1143 furono splendidamente adornate le porte* (valvae) *del tempio cominciato 22 anni prima; la cui fabbrica* (moenia) *fu eseguita e compiuta per cura di Panvinio priore della chiesa…*"

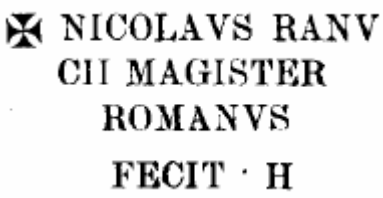
E infatti, attualmente, è proprio la data del 1143 a cui ci si riferisce per il portale maggiore firmato da Pietro di Ranuccio che così lesse De Rossi:

RANUCII PETRVS LA... DV N.. ..OGMATE …ERVS
ISTVD OPVS MIRE STRVXIT QVOQVE FECIT OPIME

Ranucii Petrus lapidum non dogmate merus
Istud opus mire struxit quoque fecit opime

In cui si dice che l'artista è "*non ignaro dell'arte della pietra*"!
Infatti, nella traduzione di De Rossi:
"*Pietro figliuolo di Ranucio* lapidum dogmate non merus, *cioè dell'arte marmoraria non ignaro, che fece* te mirabili *opere della facciata di S. Maria in Castello fino ad oggi era sconosciuto*".

La bifora più grande fu invece realizzata dal fratello Nicola di Ranuccio[14] ed è firmata in questo modo:



Datata da Enrico Bassan[15] al 1150 circa.

Per quanto riguarda l'interno della chiesa, De Rossi ci informa che "*d'opere marmoree e tessellate vediamo soltanto il pavimento, l'altare, l'ambone e la grande vasca ottagona pel battesimo d'immersione. Quest'ultima è priva di epigrafi e lo stile delle sue cornici e sculte decorazioni, le lastre quadrate di alabastri e d'altri marmi senza fasce né intarsi di tessellato me la fanno giudicare anteriore al secolo XI*".

Nel 1168 fu costruito il ciborio firmato da Giovanni e Guittone figli di Nicola di Ranuccio.

[14] è da intendere che Pietro e Nicola erano due fratelli figli di un certo Ranuccio di cui non conosciamo il cognome.
[15] Enrico Bassan, *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni.* Ist. Poligrafico Zecca dello Stato, Roma, 2006, pag. 26.

✠ VIRGINIS ARA PIE·SIC Ē DECORATA
MARIE·QVE GENVIT X̄PM·TANTO SVB T̄PR SCRIPT̄V·
ANNO MILLENO CENTENO · VI · ETAGENO · OCTO SVP
RVRSVS·FVIT ET PRIOR OPTIMVS VRSVS · CVI X̄PS
REGN̄V·CC̄EDAT HABERE SVPN̄V·AM.

Voglio ricordare che questa iscrizione è quella che ha permesso di aggiornare la genealogia delle famiglie dei Cosmati per quanto riguarda la famiglia dei Ranuccio e che sotto i nomi degli artefici, nella genealogia, è riportata la sola ed unica data certa, quella del 1166, che possa essere attribuita ai due artisti Giovanni e Guittone.

Come si vede, una storia, quella dei Cosmati, che viene riletta in gran parte solo attraverso i monumenti e soprattutto le epigrafi che recano iscrizioni, nomi e date degli artefici. Qui segue quella che cita i nomi di Giovanni e Guittone.

✠ IOHS ET GUITTO MA
GISTRI HOC OPVS FECERVNT.

L'ambone della chiesa fu realizzato nel 1209 da Giovanni figlio di Guittone e pronipote del capostipite, come si legge nell'iscrizione che sta sulla cornice. Un anno dopo la consacrazione della chiesa che avvenne nel 1208 da un concilio di vescovi della Tuscia. Da ciò De Rossi scrive: "*Mi sembra chiaro che il pavimento doveva essere fatto, quando a tanto solenne dedicazione del loro tempio i Cornetani invitarono dodici vescovi, ma l'anno preciso di quell'opera non è segnato*".

Prima di parlare del pavimento, De Rossi si dilunga un pochino su questo ambone dove lo studio delle iscrizioni gli permette così di certificare definitivamente la genealogia della famiglia dei Ranuccio. Il passo mi sembra di qualche importanza per la storia cosmatesca e quindi lo riporto integralmente:

L'epigrafe dell'ambone, bene riferita dal Promis per quanto coi tipi comuni egli potè riprodurla, dice:

in nomine domini amen anno domini MCCVIIII indictione XI mense augusto tempore domini Innocentii papae III ego Angelus prior hujus ecclesiae hoc opus nitidum auro et marmore diverso fieri fecit per manus magistri Joannis Guittonis civis romani.

Le ultime parole nella pietra sono incise così:

P MANVS MAGISTRI IOHIS GVITTONIS
CIVIS · R · M · N ·

Il Campanari male stampò

IOHIS ET VITTONIS C · R · M · N,

facendo d'una sola due persone e leggendo civium romanorum. L'iscrizione ha distintamente CIVIS, e fa memoria di Giovanni figliuolo di Guittone; certo di quel Guittone, che quarant'anni prima con un altro Giovanni (suo fratello) aveva fatto il ciborio. Ecco adunque certificata la genealogia di codesta famiglia e scuola di marmorarii fiorita dal secolo XII al XIII.

1. *Petrus et Nicolaus Ranu ii romanus* a 1143.
2. *Joannes* (Nicolao romano genitus) *et Guitto* a. *1168.*
3. *Joannes Guittonis civis romanus* a. *1209.*

(Si noterà che manca una "c" nel nome Ranucii, per un errore di stampa nella mia copia dell'articolo di De Rossi).

All'ultimo autore il Promis attribuisce l'ambone della chiesa di San Pietro ad Alba Fucens, come ancora oggi viene generalmente accreditato.

Ma dal 1200 in poi, e specie dal 1204 al 1231, ben altra famiglia di prestigio di marmorari romani era all'opera in Roma e fuori dall'urbe: quella dei veri Cosmati, della bottega di Lorenzo di Tebaldo. Ma di questo parleremo tra poco.

Come detto sopra, De Rossi attribuisce il pavimento agli stessi maestri che eseguirono gli arredi e così' si esprime:

"*Il pavimento, secondo la dottrina esposta in principio di questo capo, dee essere stato lavoro dei medesimi maestri marmorarii romani, che le altre opere marmoree fecero di S. Maria in Castello*". E a distanza di circa 130 anni, così si esprime Enrico Bassan nell'opera citata: "*Anche il pavimento, benché non firmato e frammentario, sembra logico sia stato eseguito dalla stessa bottega*". Anche su questo passo ritornerò tra poco. Il Promis attribuì il pavimento ad un certo *Massarius Donnaincasa*, nome che lesse inciso su una fascia che cinge un disco di porfido davanti all'altare maggiore. De Rossi smonta questa tesi, osservando che nel pavimento si trovano diverse altre iscrizioni di nomi che non possono ricondursi agli artefici che eseguirono il pavimento, anche perché tra questi vi è il nome di una donna e nessuno ha mai avallato l'ipotesi dell'esistenza di una marmoraria femmina (*maestra marmoraria* dice l'autore) nel medioevo.

L'autore conclude il suo lungo articolo parlando delle fasce che separano i riquadri del pavimento tessellato e del fatto che i marmorari romani, così come tutti gli altri artisti, si rifornivano di questi preziosi marmi presso i vicini cimiteri e siti di ville romane dove tale materiale abbondava. Ma nulla dice del pavimento in se stesso, delle sue caratteristiche, dei motivi geometrici e dello stile. Per questo mi rifaccio a quanto scrive Enrico Bassan nell'opera citata, riportandone un sunto per avere un'idea chiara di tutto quanto si conosce oggi sul pavimento di questa chiesa.

"*La varietà del disegno (del pavimento, nda) ha indotto però ad una ipotesi di attribuzione, rimasta tuttavia senza seguito, a due diverse famiglie, quella di Ranuccio e quella di Lorenzo (Glass, 1980): alla prima apparterrebbe il tratto meglio conservato nella zona absidale e della* schola cantorum, *che rivela analogie con la pavimentazione di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano (dove Nicola con Giovanni e Guittone sono documentati al ciborio), alla seconda i resti della pavimentazione della navata, a sua volta prossima, come disegno, a quella della cripta di Anagni (di Cosma di Jacopo di Lorenzo). L'ipotesi di attribuzione a queste due distinte botteghe meriterebbe una verifica archeologica approfondita, ma sembra scarsamente motivata sia sul piano della logica operativa sia perché membri della stessa famiglia sono ancora attivi nella fase conclusiva dei lavori (ciò che contrasta con l'opinione della studiosa secondo la quale i lunghi tempi di costruzione della chiesa avrebbero potuto consentire un cambio di bottega). D'altronde la presenza di due diversi disegni di decorazione pavimentale è assai ricorrente…(…)….La messa in opera del litostrato appare peraltro successiva rispetto al momento rappresentato dalla costruzione del ciborio (si sovrappone infatti alle parti basamentali delle membrature architettoniche absidali e al pavimento delle navate minori) che Giovanni e Guittone avevano realizzato nel 1168…*"[16].

[16] Enrico Bassan, op. cit. pp. 27-29

Devo dire che al momento in cui scrivo non ho avuto modo di leggere l'opera di Glass[17] e quindi con molto piacere leggo il resoconto di Bassan che introduce perfettamente il mio pensiero, allineato con quello della studiosa, nel credere che non solo il pavimento di S. Maria in Castello sia opera di due o più botteghe, ma che in un tratto più o meno cospicuo della parte pavimentale antica meglio conservata, è possibile riconoscere distintamente lo stile, lo spirito e la mano dei maestri che lavorarono a Ferentino e ad Anagni, cioè i veri Cosmati, Iacopo di Lorenzo e suo figlio Cosma I anche se qui, a Tarquinia, i figli di quest'ultimo, Luca e Iacopo II che lo affiancarono ad Anagni nel 1131, potevano essere forse ancora troppo piccoli per rendersi utili nella bottega del padre.

Ciò che né Dorothy Glass, né Enrico Bassan, né altri autori moderni hanno rilevato ancora è il fatto che sono molti i pavimenti definibili genericamente "precosmateschi", in quanto realizzati in un'epoca compresa tra il 1110 e 1190, e che presentano questa stessa caratteristica di diversi stili e disegni. In realtà, non abbiamo certezza che la famiglia dei Ranuccio, o *Rainerius*, siano stati artefici di diversi pavimenti nelle chiese e basiliche. Intanto essi operarono principalmente (o esclusivamente) nel Lazio settentrionale[18] e i nomi di tutti i suoi componenti sono rimasti incisi solo su opere di arredi liturgici marmorei, mentre solo un'epigrafe che riporta il nome di *Rainerius* si trova montata in una parte del litostrato dell'abbazia di Farfa in Sabina. Ma quante epigrafi sono state montate nei pavimenti in epoche diverse? Sia per supplire ai vuoti sia per riuso e conservazione dei reperti. Cosma I ci può insegnare che un vero maestro, difficilmente "imbratterebbe" il suo pavimento con una epigrafe messa a disturbo della loro meticolosa opera. Egli si firmò sul gradino dell'altare nella cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni, non certo nel pavimento! Perciò, non mi sento di credere che *Rainerius* si sia firmato nel pavimento di Farfa inserendoci una epigrafe messa dove capitava. E' probabile invece che essa potesse appartenere a qualche arredo smembrato fatto da lui.

Tutte queste considerazioni, a rafforzare la mia tesi secondo la quale le botteghe marmorarie romane che realizzavano pavimenti in Roma e dintorni, dovevano essere ben poche nel periodo preso in esame e che tra queste spiccavano, per maestria e popolarità, quelle di *magister Paulus*, di Lorenzo di Tebaldo e suo figlio Jacopo I fino al 1210 e quindi di Cosma I (figlio di Jacopo I) e la sua famiglia dal 1210 al 1250 circa.

La consacrazione e quindi la realizzazione dei pavimenti nelle principali basiliche e chiese di Roma, sono avvenute tutte nel periodo anzidetto compreso tra l'XI e il XII secolo: Santi Quattro Coronati (1118), S. Maria in Cosmedin (1124), San Clemente (1128), S. Maria in Aracoeli (1240 circa), Santa Prassede (1198), sono solo alcuni esempi di basiliche in cui furono realizzati i cosiddetti pavimenti "precosmateschi" i quali tutti hanno strette affinità con il capostipite dell'abbazia di Montecassino. Se si esclude, quindi, l'opera delle scuole campane che a Roma non credo ebbe grande eco, quali furono le botteghe marmorarie che nell'arco di circa un secolo realizzarono i grandiosi pavimenti di queste basiliche?

Perché in diversi pavimenti delle nominate basiliche ho avuto la stessa impressione della Glass per quanto riguarda il pavimento di Santa Maria in Castello a Tarquinia, cioè che esso sia il risultato dell'opera di diverse botteghe? A parte il fatto che in queste basiliche romane i pavimenti sono per la maggior parte rifatti nuovi, se si escludono alcuni tratti in cui sono stati lasciati elementi originali restaurati. Tuttavia, nonostante la mano moderna dell'uomo, si

[17] Dorothy Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, Oxford, 1980
[18] Luca Creti, *In Marmoris arte periti*, *La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Quasar ed., Roma, 2010, p. 5.

riscontra facilmente la sovrapposizione del lavoro di diversi artisti. Essi mostrano forme e stili che hanno strette analogie con tutti i pavimenti precosmateschi, mentre invece in alcuni tratti essi sono perfettamente cosmateschi del XIII secolo. Non solo, ma si rendono con molta evidenza della mano della bottega di Lorenzo di Tebaldo, Jacopo I e poi di Cosma e famiglia. Come si spiega tutto ciò?

Personalmente credo che i litostrati precosmateschi, siano stati sottoposti a rimaneggiamenti e restauri dalle stesse botteghe marmorarie romane le quali, evidentemente, furono incaricate di rifarne alcune parti mantenendo le linee generali originali, come le partizioni rettangolari delle navate laterali, e di rifare *ex novo* le fasce delle navate centrali lavorando alla luce delle nuove tecniche acquisite. Questo lo si riscontra in quasi tutte le basiliche romane, specialmente in S. Clemente, S. Prassede, S. Maria Maggiore e via dicendo.

I caratteri stilistici delle pavimentazioni della bottega di Lorenzo di Tebaldo, di Jacopo I e di Cosma I con i suoi figli, sono facilmente riscontrabili nell'analisi dettagliata dei pavimenti di Ferentino e Anagni, dove, per fortuna, nonostante i vari rimaneggiamenti e restauri, si presentano a noi in una visione certamente molto più vicina a come erano in origine, rispetto ai pavimenti romani. Per fortuna ho avuto la possibilità di analizzare in dettaglio queste opere e di memorizzarne i tratti caratteristici che poi ho avuto modo di riscontrare, a memoria, in quelli di molti altri pavimenti.

Ed è proprio quanto è accaduto con quello di S. Maria in Castello che, sebbene non ho potuto ispezionare personalmente, ho preso visione di alcuni dettagli da un filmato pubblicato da Roberto Ercolani sul famoso network di internet *you tube*.

Dopo la visione del filmato, ogni ombra di dubbio è svanita e si dimostra fin troppo facilmente, rafforzando così quanto già suppose la Glass, che Jacopo di Lorenzo, probabilmente con l'aiuto di suo figlio Cosma I nelle fasi più tarde del lavoro, lasciarono la loro *firma*, stavolta stilistica e non epigrafica, nel pavimento della chiesa di Tarquinia.

Il pavimento dovette essere realizzato prima della sua consacrazione del 1208, ma Iacopo in quel periodo era impegnato nei lavori del pavimento della cattedrale di Ferentino. Teoricamente si tenderebbe ad escludere la collaborazione di suo figlio Cosma I perché la si fa iniziare generalmente dal 1210, quando la cattedrale era già stata consacrata da due anni. Sappiamo però dalla cronologia delle opere che Jacopo, figlio di Lorenzo, eseguì nel 1205 il portale della basilica di San Saba e, più o meno nello stesso periodo, la porta laterale destra del duomo di Civita Castellana. E' probabile, quindi, che tra il 1205 e il 1208 egli abbia lavorato al pavimento di S. Maria in Castello, ma non sappiamo se egli lo fece per intero o solo le fasce centrali che più si avvicinano, stilisticamente, alla sua arte. Suo figlio Cosma I doveva essere un giovanetto in tenera età, ma è molto probabile che egli seguisse già il padre nel lavori per apprenderne l'arte.

I tratti delle *rotae* sono anche meglio di una firma e chi ha visto i pavimenti di Ferentino ed Anagni, studiandoli con qualche approfondimento, non può averne alcun dubbio.

Già il solo confronto tra la fig. 1 e la fig. 2 è più che sufficiente a dimostrare quanto sto affermando. Solo che nella fig. 1 è raffigurato il disco centrale di uno dei quinconce, con parti delle fasce decorative, che è nel pavimento della basilica superiore della cattedrale di Anagni e non nella Cripta di San Magno nello stesso edificio, a cui Glass e gli altri autori si riferiscono, erroneamente, in modo esclusivo per le analogie stilistiche con il pavimento di S. Maria in Castello. Quindi, come si vede, la mano è della bottega di Jacopo I, figlio di

Lorenzo, le cui caratteristiche vengono poi riprese dal figlio Cosma I nella Cripta, a distanza di oltre venti anni.

I tratti principali di questo stile, che vengono rappresentati in special modo nelle *rotae*, nelle *guilloche* e nei *quinconce*, sono l'uso frequente del verde antico o del porfido rosso utilizzato in motivi geometrici che sembrano essere stati forgiati come un simbolo, una firma della bottega stessa. E' logico credere che ogni artista, appartenente ad una stessa bottega marmoraria, avesse assunto delle caratteristiche di stile legate all'uso dei colori, dei disegni geometrici e del materiale impiegato. Così per la bottega di Jacopo e Cosma stiamo imparando oggi a riconoscerla in questi tratti caratteristici che si rivelano soprattutto per il frequente uso di moduli geometrici ripetitivi, singolari, quasi personali, come fossero un marchio di fabbrica.

Il disco centrale di porfido con la stella esagonale fatta di 6 losanghe oblunghe, nei colori verde antico o porfido rosso, è uno dei motivi principali della fabbrica di Jacopo e Cosma. Nella cattedrale di Ferentino e Anagni ve n'è una profusione che non lascia adito a dubbi sull'adozione di questo simbolo quasi di riconoscimento della sua bottega. Così come, quasi per consuetudine, si ritrovano nelle fasce decorative delle *rotae* di *guilloche* e *quinconce*, i particolari motivi geometrici delle figg. 3, 4 e 5 che puntualmente ritroviamo nelle *guilloche* del pavimento di S. Maria in Castello!



Fig. 1. Santa Maria in Castello



Fig. 2 Cattedrale di Anagni, basilica superiore



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Dalle figg. 1 e 2 nasce un altro confronto, non meno importante, che dimostra visivamente cosa vuol dire un pavimento arrivato a noi quasi intatto, se si escludono alcuni ritocchi di restauro nel tempo, ed uno parzialmente rifatto. Le fasce di marmo bianco che separano le fasce decorative intorno ai dischi nel pavimento di Anagni, sono nuove come si vede bene dalla fig. 2, mentre quelle della fig. 1 in S. Maria in Castello, sono in buona parte originali e la differenza si vede! Anche il modulo di raccordo marmoreo che collega la ruota alla successiva, che si vede nella parte alta della fig. 1, si mostra nella sua originalità e condivide con lo stile dei raccordi realizzati nel pavimento di Montecassino, il taglio corto della Y, dettaglio che rivela quanto lo stile del litostrato cassinese abbia avuto influenza nell'arte dei pavimenti a commessi marmorei.

I tre motivi decorativi delle figg. 3,4 e 5 rappresentano per la bottega di Jacopo e Cosma I una sorta di carta d'identità stilistica. Sebbene essi possano essere stati copiati e utilizzati anche da altre botteghe marmorarie, laddove si riscontrassero con una maggiore frequenza, è possibile pensare all'intervento della scuola originaria di Jacopo e Cosma.

Tra l'altro, il motivo centrale del pavimento di S. Maria in Castello non è formato da serie di *quilloche*, *rotae* singole o *quinconce*, ma esso ricalca esattamente il motivo che in genere viene utilizzato per decorare portali e soprattutto i chiostri cosmateschi. Lo si vede bene dalla fig. 6 qui sotto.



Fig. 6. Fascia centrale nel pavimento di S. Maria in Castello

E' forse questo un caso più unico che raro di pavimento cosmatesco in cui la fascia centrale è costituita invece che da *rotae*, *guilloche* e *quinconce*, da un motivo che i Cosmati applicavano alle decorazioni dei chiostri, dei portali e in qualche caso degli amboni. Ne sono un esempio uno dei pannelli musivi del poggiolo dell'ambone della chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma, opera di Lorenzo di Tebaldo e suo figlio Jacopo; la fascia decorativa del portico del duomo di Civita Castellana della stessa bottega; la stessa fascia del portico di S. Lorenzo fuori le mura, ecc.

E' questa sicuramente una stranezza che non trova una facile spiegazione o giustificazione stilistica. L'opera è senza alcun dubbio lavoro di Jacopo o di Cosma, o di entrambi, ma il perché essi abbiano scelto questo tipo di decorazione per la fascia della navata centrale, non possiamo saperlo. L'unica spiegazione plausibile potrebbe essere quella che i marmorari romani abbiano voluto riprendere nel pavimento il motivo stupefacente che adorna il portale e che un tempo doveva luccicare di smalti e di oro, rendendo una visione magnifica della facciata della cattedrale.



Fig. 7 S. Maria in Castello



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10 Quinconce in Anagni, basilica superiore

Un altro tratto stilistico importante della bottega di Jacopo e Cosma è l'utilizzo frequente di motivi esagonali e a stella per i dischi centrali dei *quinconce*. Esagoni realizzati con tessere esagonali di varia forma (dischi inferiori del quinconce di fig. 10) unitamente a quelle romboidali (disco centrale fig. 10), o a tessere oblunghe, in genere quattro, che disposte di punta formano al centro un motivo a stella, scomposta all'interno con elementi minori di varia forma (dischi superiori del quinconce di fig. 10).

Non so per quale motivo la Glass, e con essa tutti gli altri autori, abbiano additato il pavimento della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni quale presunto indiziato di pavimento che presenta maggiori analogie con quello di S. Maria in Castello. Dall'analisi che sto svolgendo, risulta che le analogie di quest'ultimo si riscontrano maggiormente nel pavimento della cattedrale di Ferentino in cui si presume che vi lavorò il solo Jacopo, come attestato anche da un documento storico (si veda lo studio relativo alla cattedrale di Ferentino). Tuttavia, siccome i lavori di Cosma I sono attestati a cominciare dal 1010, non è da escludere che egli, giovanotto apprendista alla bottega del padre, abbia potuto in qualche modo collaborare alla realizzazione del pavimento di S. Maria in Castello, senza quindi influenzare il lavoro paterno con una maturità stilistica che forse ancora non c'è, ed eseguendo alla lettera ciò che gli veniva detto dal padre.

Un'altra singolare caratteristica dello stile di Jacopo I la riscontro nell'uso del motivo a forma di stella esagonale, formata da sei tessere a losanga, in genere di colore bianco, che egli inserisce, a tratti, ad abbellimento delle fasce decorative

delle *rotae* o direttamente al centro dei dischi di *guilloche* e *quinconce*. Tale caratteristica, che non mi pare di vedere in altri pavimenti, è chiaramente evidente in S. Maria in Castello, come anche nel pavimento di Ferentino, e le foto che seguono ne sono un chiaro esempio.

Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Le figg. 11, 12 e 13, mostrano l'applicazione del motivo a stella nel pavimento di Ferentino ove si vede solo al centro dei dischi di *guilloche*. La fig. 14 mostra lo stesso pattern sia al centro del disco, anche qui formato da esagonetti come nella fig. 13, anche se da una sola fila circolare, ed anche nelle fasce di decorazione al centro di un insistente motivo ad esagono.

Questi era Iacopo di Lorenzo. Suo figlio Cosma, insieme ai suoi figli Luca e Iacopo II, realizzarono il pavimento della cripta di San Magno nella basilica inferiore della cattedrale di Anagni, ma né nella basilica superiore, né nella cripta si riscontra un solo elemento di questa caratteristica, mentre permane l'adozione dei motivi ad esagono e quelli visti nelle foto delle pagine precedenti.

Il grande *quinconce* che si vede nella fig.16, anche è opera di Iacopo i cui tratti stilistici sono ancora una volta ben riconosciuti e documentati, con forti analogie nel pavimento di Ferentino.

Esso è costituito da un disco centrale di porfido chiaro o bianco, molto grande, contornato da ben quattro fasce decorative, in cui vi è inscritto un quadrato diagonale e scomposto in elementi minori quadrati come una scacchiera. Elementi quadrati non scomposti e non a scacchiera, si ritrovano nei *quinconce* del pavimento della basilica superiore della cattedrale di Anagni e non in quella di Ferentino. Ma ciò vuol dire poco, perché il resto delle

decorazioni, esterne e delle fasce, e i motivi geometrici degli altri dischi, sono praticamente identici al repertorio utilizzato dal maestro romano.

Da tutto ciò, e considerato che la chiesa di S. Maria in Castello venne consacrata nel 1208, ritengo, fino a prova contraria, che il suo pavimento venne realizzato da Iacopo di Lorenzo nei primi anni del XIII secolo, tra il 1204 e il 1208 e che Cosma I, forse in giovanissima età, avrebbe potuto collaborare, essendo ancora sotto addestramento paterno.

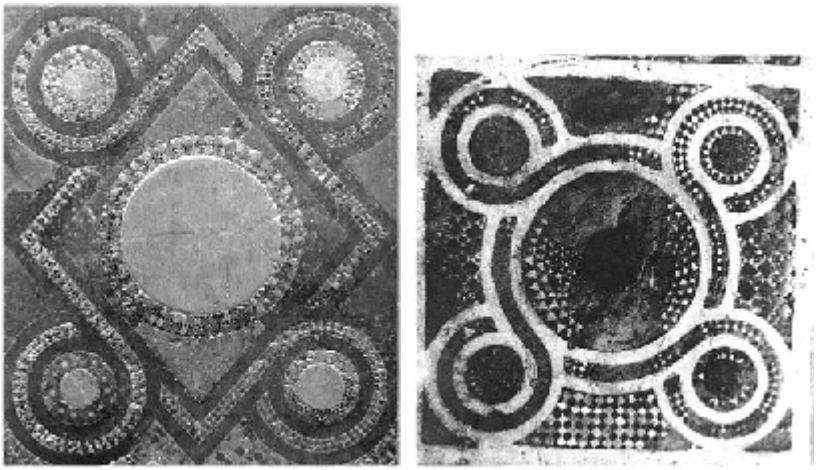
Terminata questa lunga digressione sulla chiesa di Santa Maria in Castello a Corneto-Tarquinia, ritorniamo al nostro discorso sui pattern dei Cosmati.

Credo che quanto espresso fino a questo punto sia sufficiente per avere un'idea abbastanza chiara degli elementi stilistici che contraddistinguono, come un marchio di fabbrica, l'arte dei pavimenti musivi della bottega di Lorenzo. Elementi che si distinguono, ovviamente, nel repertorio complessivo dei pattern ereditato dalle scuole precosmatesche, e che costituiscono i segni particolari di riconoscimento dell'arte dei maestri Cosmati. A parte questo, però, possiamo constatare come una buona parte del repertorio geometrico tradizionale sia rimasto essenzialmente invariato. Ma è d'uopo avvertire che sono proprio quegli elementi caratteristici visti prima che ci permettono di riconoscere gli interventi di Iacopo I, e di Cosma e figli dopo, nella confusione dei numerosi rimaneggiamenti nei pavimenti antichi delle basiliche romane. E siccome gli stili di Cosma che abbiamo appena visto sono ben riconoscibili già ad una prima generica analisi visiva, possiamo ora analizzare con maggiore consapevolezza tutti gli altri pavimenti e di stabilire se essi siano mai stati interessati da interventi dei maestri Cosmati, in Roma, nel Lazio e fuori regione. Data l'enorme fama che questi conquistarono in poco meno di mezzo secolo, è ovvio supporre che molti allievi e simpatizzanti avessero successivamente cercato di simulare la loro arte, adottando gli stessi stili e le stesse soluzioni. Dico questo perché, ricordo di aver visto nella chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti, alcune tracce che riconducevano troppo chiaramente all'arte di Cosma, in un pavimento che è da considerarsi un misto di interventi di diverse maestranze di marmorari. Quindi, o si deve ipotizzare che i maestri romani ebbero, seppure di rado, degli incarichi fuori dal Patrimonio di San Pietro, o che essi ebbero diversi emulatori anche tra le scuole di artisti siculo-campani.

I pattern dell'antico pavimento della basilica di Montecassino.

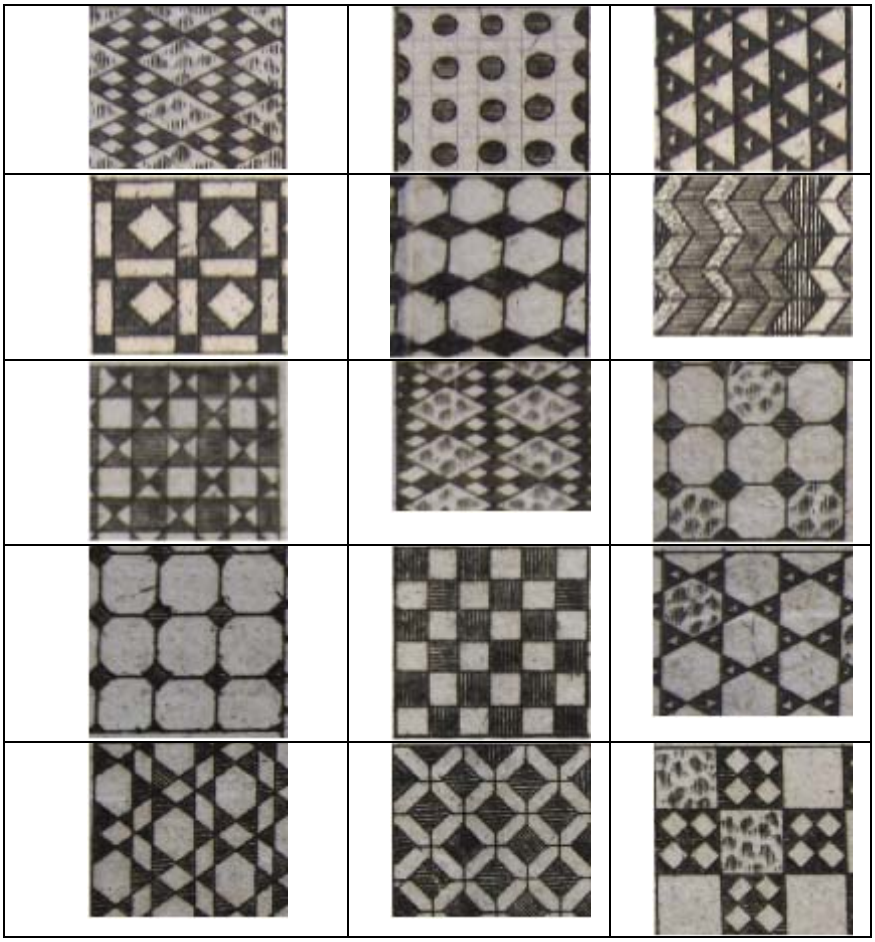
Abbiamo visto che il disegno delle guilloche e di alcune decorazioni, come le fasce intrecciate, sono di chiara derivazione bizantina. Mentre quando gli artisti di Bisanzio vennero a lavorare a Montecassino, inventarono il *quinconce* derivandolo dalle immagini sacre viste nei manoscritti latini e più specificamente da quelli di Montecassino.

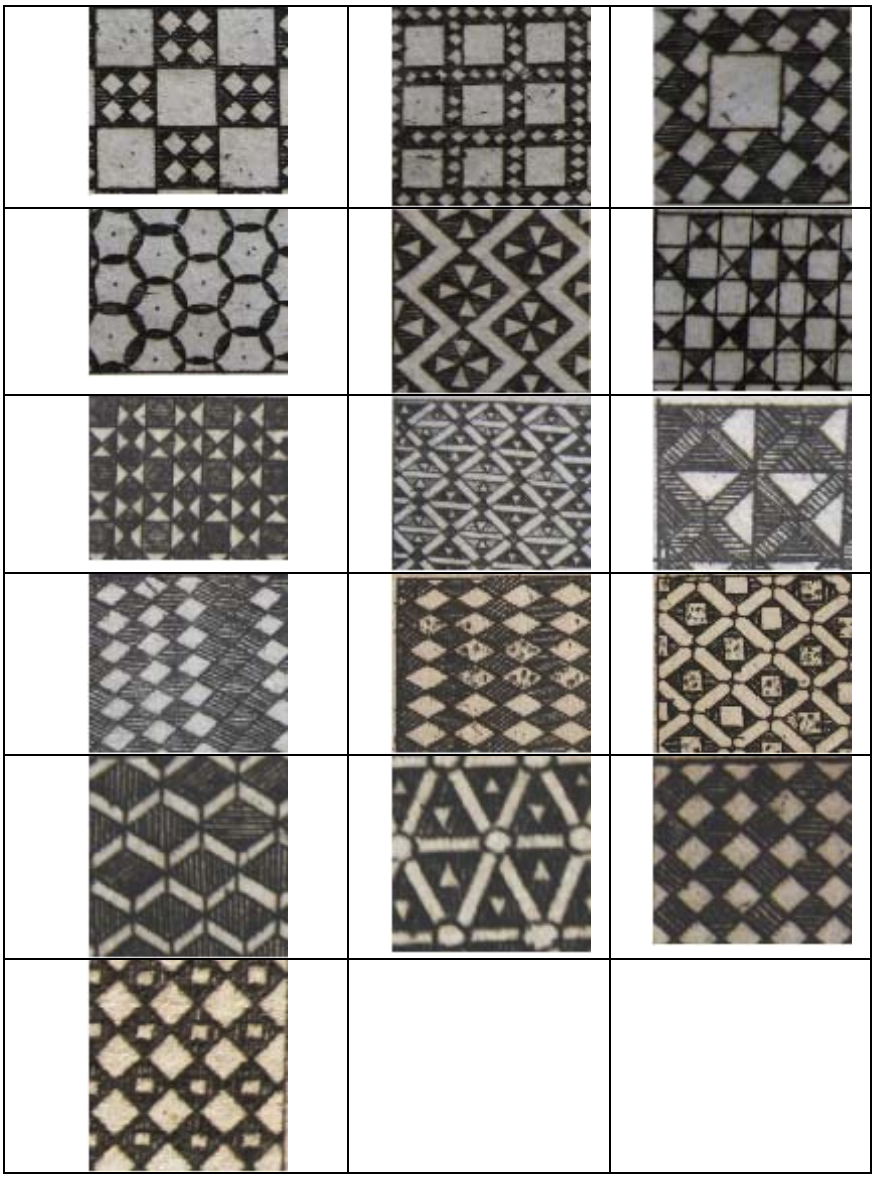
Il resto del repertorio geometrico è derivato da quello dell'*opus sectile* dell'antichità greca e romana, rinnovato poi a Bisanzio nell'epoca costantiniana e quindi esportata in Grecia e in Italia nell'XI secolo. A tal proposito vorrei ricordare che sul Monte Athos, in Grecia, nel il monastero del Grande Lavra, fondato nel 963 da Sant'Atanasio, si conservano al suo interno opere di tipo cosmatesche. I due quinconce che si vedono nelle foto ne sono due esempi. La loro somiglianza, nella concezione, forma geometrica e soluzione tecnica, è talmente vicina ai due quinconce che si vedono nell'incisione di Gattola del pavimento di Montecassino, da farci pensare senza ombra di dubbio che essi siano stati eseguiti poco tempo dopo il rientro delle maestranze bizantine. E' ovvio supporre che al loro rientro, i maestri fossero chiamati ad adornare il monastero e che questi avessero proposto la novità del quinconce come realizzato a Montecassino.



I due Quinconce, asimmetrico e normale, del Monte Athos.

I pattern precosmateschi del pavimento della basilica di Montecassino sono formati da motivi che si riscontrano per la maggior parte nelle zone pavimentali precosmatesche (anche restaurate) di molte basiliche romane. Attraverso questo repertorio, è possibile stabilire con una certa precisione le zone pavimentali più antiche, certamente appartenenti ai litostrati prima degli interventi dei maestri Cosmati e quelli realizzati da questi ultimi. Descriverli è più intricato che osservarli, per cui si propone di studiarli attraverso la tabella che segue.





Come si vede non sono patterns particolarmente complicati dal punto di vista dei motivi geometrici. Molti di essi però sono stati ripresi in modo identico dall'antico repertorio dell'*opus sectile* e quindi successivamente dai Cosmati. In genere si presentano in composizioni geometriche con tessere di dimensioni più grandi rispetto ai motivi cosmateschi. Tuttavia abbastanza ricco nella varietà dei disegni e dei colori. Già in Montecassino si ritrova il pattern dell'esagono fatto di listelli marmorei bianchi collegati tra loro da sette piccoli esagoni uniformi, nel cui interno si formano 5 triangoli a loro volta scomposti in altre quattro piccole tessere di cui quella centrale sempre bianca. E' questo uno dei punti di riferimento principali, quando lo si ritrova di dimensioni maggiorate, nel riconoscimento ad occhio dei pavimenti precosmateschi, in quanto i Cosmati lo utilizzarono esclusivamente in composizioni miniaturizzate sia per i pavimenti che per le decorazioni degli arredi liturgici.

Pattern all'interno di fasce di collegamento dei riquadri, decorative e di riempimento.

Se è vero che per le partizioni rettangolari esterne alla fascia centrale nei pavimenti precosmateschi si trovano motivi geometrici che utilizzano tessere

marmoree sovradimensionate, per le fasce ad intreccio e i riquadri decorativi delle fasce centrali, invece, si trovano composizioni con tessere molto più minute, come si può vedere dalla tabella che segue.

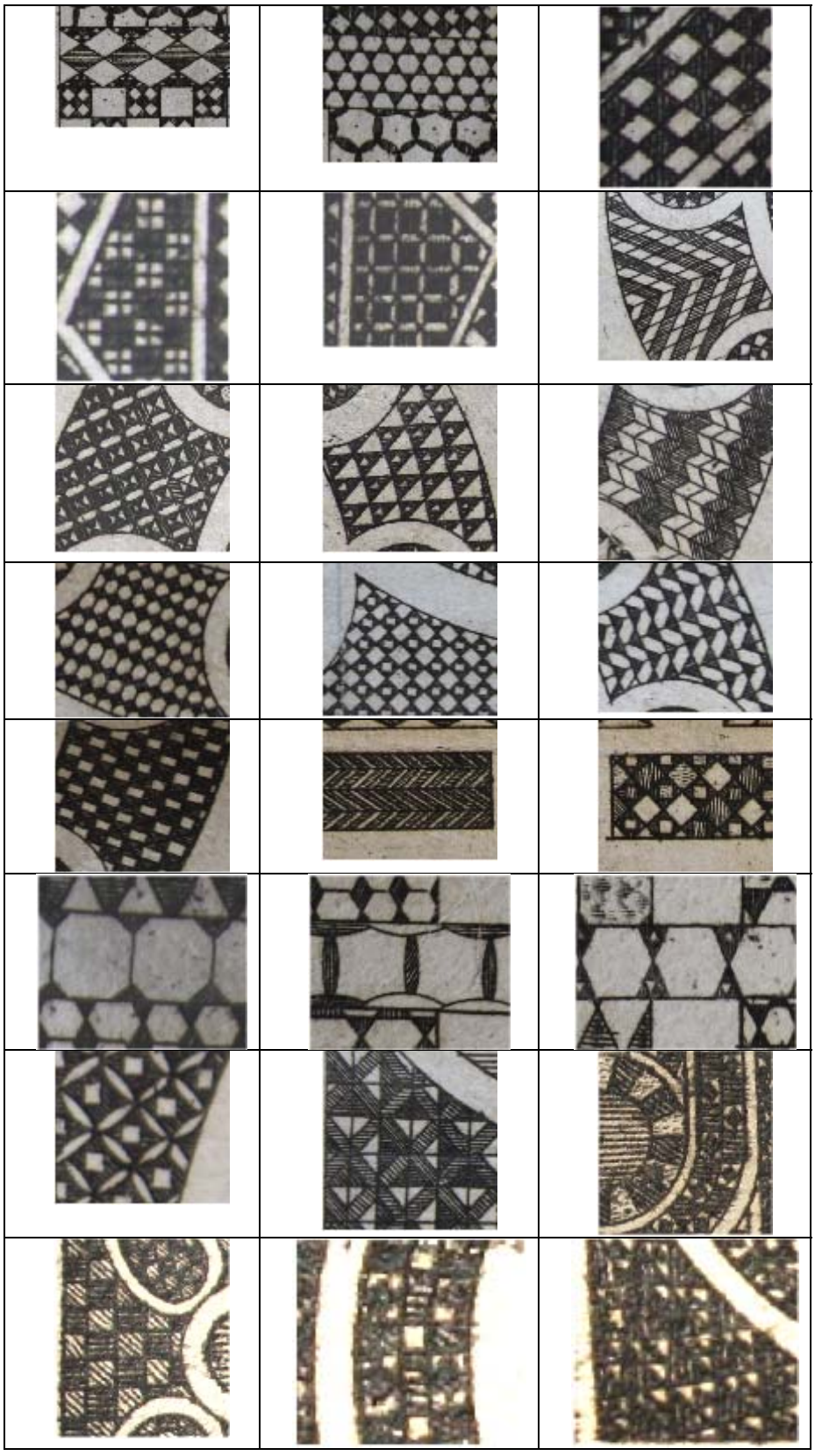




Fig. 15

La fig. 15 mostra qualcosa che forse è sfuggita, nel tempo, a chi ha analizzato l'incisione di Gattola. Essa è il risultato di un forte ingrandimento del dettaglio dell'angolo del riquadro di una delle due grandi ruote in cui si possono riconoscere, incredibilmente, quelli che saranno gli elementi essenziali dell'arte cosmatesca pavimentale dei Cosmati: il disco centrale, i rombi che trasformano il disco in un sole raggiante; la fascia circolare nello stesso pattern che siamo abituati a vedere nei pavimenti cosmateschi e, cosa straordinaria, la scoperta in questa immagine del triangolo di Sierpinski base nella decorazione dell'angolo del quadrato.



Roma. S. Giovanni in Laterano



Roma. S. Maria Maggiore



Roma. S. Maria Maggiore



Roma. S. Maria Maggiore



Roma. S. Maria Maggiore



Carinola (CE). Cattedrale

Il pattern della fascia circolare che si vede in Gattola, è abbastanza raro. In effetti esso rappresenta il disegno geometrico nella sua forma più semplice ed appartiene che rappresenta la tipologia base che sarà poi sviluppata in alcune principali varianti. Questa forma semplice l'ho ritrovata nei pavimenti di S. Giovanni in Laterano (anche se rifatto nuovo), di Santa Maria Maggiore in due forme cromatiche diverse e nella sua forma identica a quella di Montecassino nei resti del pavimento precosmatesco della cattedrale di Carinola (CE). A S. Maria Maggiore esiste una variante complessa dello stesso pattern che è costituita dalla scomposizione più minuta inserendo 4 piccole tessere triangolari intorno ai due quadrati diagonali laterali.

La forma di decorazione derivata dal pattern del triangolo di Sierpinski, al livello più elementare, è anche una delle caratteristiche frequenti nello stile della bottega di Lorenzo.

L'età del pavimento cassinese di Desiderio

La sola e più antica testimonianza di come poteva essere il pavimento desideriano di Montecassino è quella fornitaci dall'incisione settecentesca di Gattola. Ma, come ha già rilevato Scaccia Scarafoni[19], essa ci mostra un pavimento in gran parte disomogeneo nel suo disegno unitario: "*Fin dal primo esame della incisione del Gattola si pone in rilievo il disordine delle linee direttrici della composizione, per la mancata corrispondenza, tra la navata centrale e le navatelle, delle fasce bianche che formano la intelaiatura entro la quale si svolgono i variati motivi geometrici: prova certa di un essenziale e vasta alterazione dell'opera originaria, nella quale, pur senza ricercare una assoluta simmetria, dovremmo attenderci un concerto organico dominante in rispondenza logica con le membrature architettoniche. Di questo concerto può aversi una idea nei partiti della navata centrale che scandiscono con perfetta misura gli intercolumni simmetrici della vecchia basilica desideriana, la quale era sorretta, come dice Leone, da dieci colonne per lato. Ma non soltanto il partito generale testimonia un rimaneggiamento: anche i particolari, più frammentari che variati, i quali con poca gioia degli occhi serratamente si incalzano nella zona centrale, sono tra i più elementari, senza intrecci, senza meandri, lontani in ciò dal repertorio dei pavimenti coevi ed anche di quelli cosiddetti cosmateschi che di qui invece si vorrebbero derivare, appunto caratterizzati dai meandri policromi avvolgenti la serie delle ruote marmoree*".

[19] E. Scaccia Scarafoni, Note su fabbriche ed opere d'arte medioevale a Montecassino, in Bollettino d'Arte, Roma, 1931-1938, settembre 1936, S. III, XXX, 1936, 3, pp. 97-121

Non posso sapere con quali occhi Scaccia Scarafoni abbia visto l'incisione di Gattola, se l'abbia esaminata minutamente anche con una lente d'ingrandimento, ma io mi sono fatto una idea diversa di ciò che offre in visione l'antica mappa del pavimento che, sebbene limitata nella definizione dei particolari dalla tecnica dell'incisione, mostra dettagli che se visti con occhio critico fanno rabbrividire, come appunto quelli che ho descritto sopra. Sono d'accordo con Scaccia Scarafoni, invece, nell'ipotizzare che il pavimento originale sia stato soggetto a manomissione nel corso dei secoli. La stessa incisione, come rilevato anche da Pantoni, mostra una totale assenza di pavimentazione musiva nei rettangoli centrali del terzo settore, in corrispondenza degli ultimi due grandi riquadri. Segno evidente che il pavimento cinquecentesco aveva già subito danni consistenti e rimaneggiamenti o restauri. Dallo stato delle tessere, così come fu disegnato da Gattola, si evince una situazione che ritroviamo analoga nei pavimenti cosmateschi oggi visibili, dove la perfetta rispondenza simmetrica - cromatica si ritrova solo in piccolissime parti originali dei pavimenti o nelle zone totalmente restaurate in tempi non antichi. E' noto, infatti, che tale simmetria e le accortezze che riportano il ripristino dello stato originale del pavimento, può osservarsi oggi solo nei restauri in cui è stata posta attenzione specifica a questi particolari, come in S. Maria in Cosmedin, S. Maria in Trastevere, S. Giovanni in Laterano, ecc. Mentre il pavimento del presbiterio di Santa Prassede, sempre in Roma, mostra evidenti rimaneggiati in epoca barocca con relativa perdita delle linee di simmetria policroma e geometrica originali.

E' assodato, quindi, e d'accordo con Scaccia Scarafoni, che all'epoca dell'incisione di Gattola, il pavimento antico della basilica di Montecassino era in uno stato che risulta essere in buona parte alterato rispetto a quello che doveva essere il suo l'aspetto originale all'epoca di Desiderio.

Cosa e quanto sia cambiato non è facile dirlo. Resta difficile, infatti, credere che un simile lavoro di intarsio geometrico - policromo dove la simmetria gioca un ruolo primario di fusione di tutti gli elementi compositivi perfino nell'effettivo significato finale, filosofico e religioso, degli elementi simbolici rappresentati, sia stato concepito originariamente con tanto "disordine", per riutilizzare il termine preciso di Scaccia Scarafoni. A ben osservare, nella sua interezza, la mappa di Gattola, il pavimento sembra più che un lavoro cosmatesco concepito per significare l'ordine universale, quella perfezione espressa dalla natura quale concetto della creazione stessa di Dio, una risistemazione abbastanza casuale di avanzi di un primitivo pavimento originariamente concepito nell'ordine perfetto di ogni sua parte. Chi avesse avuto il compito, qualche secolo dopo Desiderio, per esempio, dopo il 1349 quando forse il terribile terremoto che sconquassò l'abbazia poté effettivamente distruggere o sconvolgere buona parte della originaria composizione del pavimento desideriano, di ripristinare il meglio possibile l'antico pavimento, si trovò ad attuare delle scelte in funzione di una cultura, quella lasciata in eredità dai maestri Cosmati, in funzione della quale si cercò di risistemare l'opera originale in modo il più vicino possibile alle caratteristiche dei pavimenti cosmateschi.

Se pensiamo ad una simile ipotesi, potremmo avere la ragione per cui il pavimento di Montecassino si presenta:

1) nell'incisione di Gattola leggermente alterato dal punto di vista dell'ordine simmetrico - policromo e rispetto all'organizzazione architettonica delle navate;

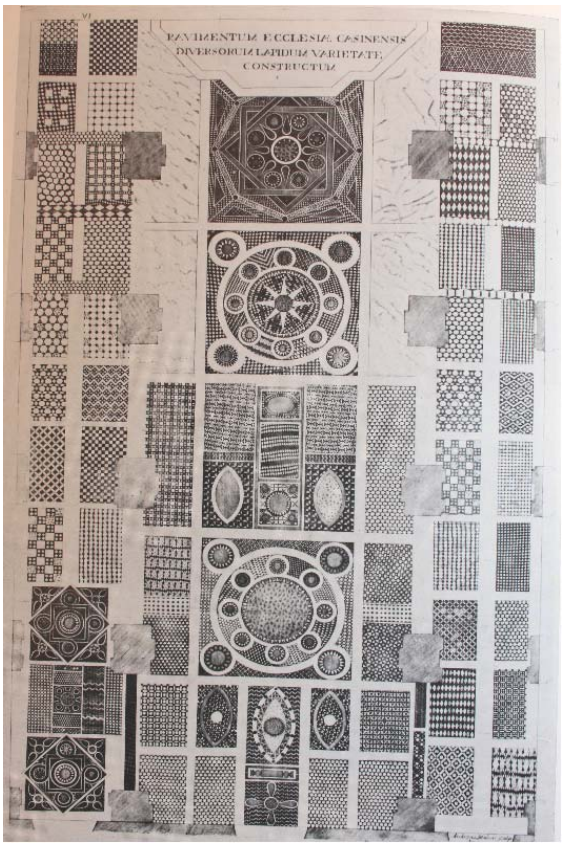
2) in linea di massima corrispondente all'intento dei pavimenti cosmateschi per quanto riguarda l'assemblaggio di partizioni rettangolari a motivi geometrici simili lungo le navate laterali;

3) all'in centramento nella navata centrale dei motivi geometrici più ricchi nel disegno e nella scomposizione musiva;

4) alla conservazione dell'effettivo stile bizantino precosmatesco di tutto l'apparato geometrico-mosaicale;

5) infine, all'esistenza di alcuni dettagli, come quello descritto sopra per le fasce di decorazione, che sembrava fino ad ora appartenere solo alla scuola dei pavimenti cosmateschi.

E' difficile, invece, essere d'accordo con Scaccia Scarafoni nell'ipotizzare che il pavimento di Montecassino sia da datarsi addirittura al XIV secolo o alla fine del XIII secolo. Le caratteristiche generali si mostrano in modo persino troppo evidente legate allo stile del pavimento precosmatesco dell'XI-XII secolo, che peraltro si riscontra chiaramente in molti dei pavimenti delle basiliche romane. D'altra parte lo Scaccia Scarafoni ha basato le sue ipotesi sulla presunta corretta datazione del pavimento dell'abbazia benedettina di Serramonacesca, grazie ad una lapide posta tra le tessere marmoree. Ma di lapidi murate nei pavimenti dopo secoli che questi erano stati realizzati, le chiese sono piene. Ciò che resta più evidente, invece, è che il pavimento di Serramonacesca, tanto affine a quello di Montecassino, nonostante sia stato distrutto, smontato, rimaneggiato e rimontato in sedi diverse, è certamente da datarsi, come ho già dimostrato in un mio studio specifico, a poco dopo la realizzazione del pavimento desideriano.



Sotto, l'incisione settecentesca del pavimento della chiesa di Montecassino, pubblicata da Erasmo Gattona nel 1733 e basata sul disegno di Guiglielmelli di fine '600. Foto N. Severino

Ciò che non potrei controbattere è l'evidente manomissione del pavimento di Montecassino che si nota anche nell'incisione di Gattola. E' forse vero che nei pavimenti precosmateschi più antichi il disegno unitario non rispondeva sempre a precise leggi simmetriche e i tanti motivi geometrici, poi tralasciati da Cosmati (vedi le grandi tessere a forma di goccia, le "eliche", ecc.), assumevano un significato che oggi in gran parte ci sfugge. Ma ciò che è sicuro è che nulla è puramente casuale in un pavimento concepito con questa nuova arte musiva. In quello di Montecassino non si spiega bene il riquadro centrale con i due "occhi" che spezza la successione delle due grandi ruote, l'ineguaglianza degli stessi due oculi e tanti altri dettagli.

Ma i due riquadri diagonali che si trovano all'inizio della navata sinistra e che ospitano due piccoli quinconce, e che sembrano un'anomalia nel disegno generale dell'opera, si possono invece spiegare grazie ad una idea di Arturo Gallozzi secondo la quale essi potevano un tempo adornare il pavimento della piccola cappella di San Bertario, successivamente demolita, che si trovava proprio in quel punto, secondo anche le planimetrie di Sangallo.

Tutto ciò che di disomogeneo, disallineato, asimmetricamente policromo, alterato, rattoppato, sostituito, arrangiato, restaurato, ecc., si può osservare sia nel pavimento di Montecassino, sia nell'incisione di Gattola e nei reperti sopravvissuti, si può spiegare con l'unico motivo che mi viene da pensare: cioè che quanto sopravvisse del pavimento originale dopo il terremoto del 1349, è stato riassemblato nel tempo e nel modo che vediamo nell'incisione di Gattola, ammesso che tale disposizione non sia mutata nel corso di oltre tre secoli, cioè dal 1349 al 1728 circa.

Non c'è alcun dubbio, invece, che buona parte di quanto possiamo vedere nella stessa incisione è anche quanto ci è pervenuto del materiale originario oggi conservato nelle cappelle del Monastero, riferibile al lavoro originale commissionato ai maestri bizantini dall'abate Desiderio prima del 1071.

Che il pavimento della basilica di Montecassino sia la prima e più importante opera del suo genere, da cui iniziò tutta la scuola precosmatesca e successivamente quella più propriamente cosmatesca, non è da mettere minimamente in dubbio.



A destra si vede uno dei motivi geometrici ricostruiti del pavimento desideriano di Montecassino. Il modulo base è stato ripreso dai Cosmati in diverse occasioni.
Foto N. Severino
(per gentile concessione di Don Gregorio, bibliotecario di Montecassino.)

Stabilito che i pattern geometrici dei pavimenti precosmateschi, sono essenzialmente quelli che si vedono nella tabella riportata sopra, relativa al pavimento della basilica di Montecassino, ossia il più antico di tutti, vediamo ora alcuni elementi principali dello stile dei Cosmati, da Iacopo di Lorenzo (che chiamerò Iacopo I), il figlio Cosma I e i nipoti Luca e Iacopo II. E' ovvio che tali elementi sono in comune a tutti e quattro gli artisti, ma ad una analisi più minuziosa risulta evidente che ognuno di loro li ha interpretati secondo il proprio gusto, mostrando così alcune caratteristiche proprie che permettono di distinguere l'operato di ciascun membro della famiglia.

Fino ad oggi, gli studiosi hanno dato poca rilevanza ai pavimenti delle cattedrali di Ferentino ed Anagni. Eppure essi sono gli unici litostrati cosmateschi la cui paternità dei *magistri romani* è accertata: a Ferentino da documenti storici, ad Anagni direttamente dalle firme degli artisti! Neppure il pavimento della cattedrale di Civita Castellana vanta la firma dei Cosmati, eppure esso è generalmente attribuito ad almeno uno dei membri di questa famiglia. Sulla base di quali esempi, quindi, possiamo addurre ipotesi di attribuzione dei pavimenti precosmateschi di Roma e degli altri litostrati presenti nel *patrimonium Sancti Petri* e nelle altre regioni limitrofe?

A quanto pare, gli unici reali testimoni di quel tempo che possono venirci in aiuto sono proprio i pavimenti di Ferentino e di Anagni. Non solo. Grazie alla mia recentissima scoperta, si può aggiungere con certezza assoluta, anche il pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis, sempre in Anagni.

Abbiamo, così, degli esempi originali, veri cosmateschi, che sono per noi una insostituibile guida quando tentiamo di riconoscere la mano degli artisti negli altri pavimenti musivi della stessa epoca o anteriori. Personalmente, è quanto ho fatto dal 2010, dopo aver analizzato minuziosamente i pavimenti si Ferentino e Anagni. Essi mi hanno offerto la possibilità di riconoscere lo stile dei principali membri della famiglia dei veri Cosmati e distinguerlo dagli elementi spurei derivati dal resto degli altri litostrati, o di riconoscere i loro interventi di manutenzione, restauro e rifacimenti, specie nelle chiese di Roma.

E' assolutamente necessario, quindi, partire dalla base principale, costituita dai pavimenti di Ferentino ed Anagni, quale modello assoluto dello stile maturo e di transizione tra le generazioni della famiglia dei Cosmati, da Iacopo I a Cosma I e figli. Per fortuna i detti pavimenti hanno una superficie sufficientemente ampia per offrire un quadro generale di assoluta affidabilità dell'arte di Iacopo e Cosma. Da questi, integrando con quello della chiesa di San Pietro in Vineis e dell'ipotetica attribuzione del pavimento della cattedrale di

Civita Castellana[20], possiamo finalmente avere una visione complessiva il più realistica possibile del vero pavimento cosmatesco.

Gli elementi stilistici essenziali dei Cosmati nei pavimenti di Ferentino e Anagni e il confronto con gli altri pavimenti di attribuzione ipotetica.

I pavimenti delle cattedrali di Ferentino e Anagni costituiscono, come detto, l'unico esempio certificato di vere opere cosmatesche. Quello di Ferentino fu realizzato da Iacopo I attorno al 1204 e quello di Anagni, basilica superiore e Cripta di San Magno, dal figlio Cosma I e i nipoti Luca e Iacopo II, tra il 1228 e il 1231. I due pavimenti rivelano sostanzialmente forti similitudini stilistiche, caratteristiche del passaggio di una tradizione artistica tramandata da una generazione all'altra.

Intanto devo sfatare un luogo comune. In tutti i libri sui Cosmati si legge che il pavimento della cattedrale di Anagni, con riferimento specifico a quello della Cripta di San Magno, è rimasto sostanzialmente inalterato nei secoli. Niente di più sbagliato. Ad una attenta analisi, si evidenziano rotture, sostituzioni, ammodernamenti, rifacimenti, restauri, e più di tutto quella mancanza di simmetria policroma a cui i restauratori antichi non hanno mai prestato attenzione. La rimozione e lo spostamento degli altari contribuirono a dissestare e rovinare parte del pavimento già forse poco dopo che Cosma lo aveva terminato. Fu egli stesso a spostare uno degli altari.

Mentre il pavimento della basilica superiore di Anagni è anch'esso il risultato di numerosi restauri. Quello di Ferentino ha la particolarità di essere un agglomerato di rifacimenti, di cui quelli laterali addirittura moderni, o della fine del XIX secolo, mentre la zona centrale della navata conserva tratti più vicini all'originale. In entrambi i casi, ad ogni modo, abbiamo la possibilità di leggere l'alfabeto del linguaggio cosmatesco grazie a quanto ci è pervenuto che è, ad ogni buon conto, ben paragonabile, per stato conservativo, ai rari pavimenti definiti cosmateschi delle principali basiliche di Roma.

Vediamo, quindi, nella tabella che segue, i tratti principali dello stile dei Cosmati in detti pavimenti.

Ferentino. Il pavimento di Iacopo I

Senza entrare nel merito di una troppo lunga digressione sul pavimento[21], vediamo di raccogliere gli elementi stilistici essenziali che rappresentano l'evoluzione dal pavimento precosmatesco primitivo a quello della scuola cosmatesca della bottega di Lorenzo. A tal proposito è bene evidenziare che allo stato attuale nessun pavimento è riferibile con certezza documentale alla mano di Lorenzo di Tebaldo. Lo stesso Luca Creti, nelle opere citate in precedenza, che rappresentano gli studi di maggiore autorevolezza sulla bottega di Lorenzo fino ad oggi, descrive solo i pavimenti di Civita Castellana, di Anagni e di Ferentino i quali, come sappiamo, non sono attribuibili a Lorenzo. Quindi la nostra indagine inizia dall'opera di Iacopo I, figlio di Lorenzo che in età forse

[20] Infatti, il pavimento della cattedrale di Civita Castellana non è firmato, né vi sono documenti storici attendibili per una attribuzione certa. Alcuni elementi stilistici, rapportati con quelli di Anagni, ha fatto intuire alla Glass che esso potrebbe essere stato realizzato in tutto o in parte da uno dei membri della famiglia di Cosma nei primi anni del XIII secolo.

[21] Per una descrizione completa si veda N. Severino, *Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Ferentino*, edizioni www.ilmiolibro.it, marzo 2011.

ancora giovane realizzò il pavimento della cattedrale di Ferentino attorno al 1204-1205.

Purtroppo, come in quasi tutti gli altri edifici religiosi in cui i maestri marmorari romani lavorarono, anche qui, a Ferentino, il pavimento ci è pervenuto quale risultato di notevoli rimaneggiamenti e restauri. Di originale, al cento per cento, vi sono solo alcuni frammenti erratici che furono abbandonati e quindi ritoccati di meno rispetto al resto delle opere. Per quanto riguarda il pavimento, innanzitutto notiamo che esso è stato manomesso per la maggior parte della sua superficie. Certamente sono stati conservati i motivi geometrici, ma non la corretta simmetria policroma tra essi. Le partizioni delle navate laterali sono quasi completamente rifatte nuove ed alcune zone andate perdute sono state lasciate vuote, mentre solo la fascia nella navata centrale è stata ricomposta con materiale solo in parte originale. Le differenze notevoli si ravvedono nelle strisce di marmo, cioè i listelli di marmo bianco utilizzati in varia misura per delimitare le partizioni rettangolari, le cornici, i quinconce e le guilloche. Nessuno di essi, nella loro interezza, può definirsi antico di otto secoli! E questo mi pare evidente, se si confrontano le condizioni del marmo di alcune tessere originali utilizzate nel pavimento con questi listelli. In alcuni tratti è possibile osservare la diversa condizione di usura e conservazione di alcune tessere originali, grandi e piccole, con i detti listelli che le delimitano.

Nelle zone delle navate laterali, dove è stato fatto un lavoro di rattoppo e completamento con materiale nuovo, si nota una maggiore disattenzione al principio di simmetria dei colori delle tessere nei motivi geometrici; principio che si vede rispettato in misura maggiore nella fascia della navata centrale.

Lasciamo ora da parte le considerazioni sullo stato conservativo del pavimento e prendiamo in esame i motivi geometrici per tentare di stabilire un repertorio significativo dello stile di Iacopo che è logico supporre derivasse in massima parte da quello del padre Lorenzo.

Ciò che nessuno può essersi inventato è proprio il disegno unitario del pavimento della cattedrale. Quindi, si suppone che i motivi geometrici ivi rappresentati possano essere considerati frutto del lavoro di Iacopo. Risalta subito agli occhi del visitatore le due lunghe guilloche presenti nella fascia centrale: la prima composta di 6 dischi porfiretici e la successiva di sette. Esse si susseguono dopo un grande e meraviglioso quinconce. Questi sono gli elementi di maggiore spicco, il resto è costituito da partizioni rettangolari di minore importanza e da frammenti che una volta erano erratici e poi sono stati introdotti nel pavimento.

Probabilmente il livello della scuola cosmatesca di questo pavimento è in funzione del livello decorativo della scuola iniziata da Lorenzo. Spesso, infatti, nei pavimenti, si ritrovano i motivi ingigantiti che furono realizzati in miniature come decorazioni degli arredi liturgici. Si trattava di realizzare modelli di arte musiva in scale e dimensioni diverse, gli uni maggiormente utilizzando tessere di pasta vitrea, gli altri tessere di marmo, grandi e piccole, nelle varietà che conosciamo, seguendo la tecnica dell'*opus tessile* e dell'*opus tessellatum*.

Fu probabilmente Lorenzo di Tebaldo, sulla base degli antichi repertori dell'*opus sectile* e dell'*opus vermiculatum*, ad iniziare la tradizione dei motivi geometrici prettamente di stile cosmatesco a cui si atterrà fedelmente la scuola di Iacopo e Cosma negli anni successivi, mentre le altre botteghe romane e siculo-campane traevano ispirazione più dagli influssi arabo-bizantini di cui era intrisa l'architettura dell'Italia meridionale di quell'epoca.

Il fatto che in due pavimenti di così grande superficie, come quelli della basilica superiode nella cattedrale di Anagni e nella sua cripta di San Magno, realizzati dal figlio Cosma I entro il 1231, non siano presenti guilloche di questo tipo, cioè così lunghe da avviluppare 5 o 6 dischi di porfido, fa credere che

questa soluzione sia stata congeniale quasi esclusivamente a Lorenzo e Iacopo I. Da ciò si può supporre che la lunga guilloche presente nella navata centrale della chiesa di Santa Prassede in Roma, quella nella cattedrale di Civita Castellana e quella nella chiesa di San Clemente, potrebbero essere attribuite tutte a Iacopo I. Per quanto riguarda Civita castellana, della stessa idea, ma su supposizioni diverse perché basate sulla lettura di una epigrafe sull'architrave del portale mediano della cattedrale, era anche Charles Hutton (1950), mentre è solo in parte giustificata, secondo me, l'attribuzione tarda della Glass (1980) al primo quarto del XIII secolo. Infatti la studiosa giustifica la sua ipotesi associando stilisticamente il pavimento di Civita Castellana con quello della cripta di San Magno nella basilica inferiore della cattedrale di Anagni. Nella cripta di San Magno non esistono guilloche estese, ma solo una lunga serie di quinconce. Però, la forma e lo stile del quinconce di Civita Castellana è troppo sono troppo analoghi ai quinconce della cripta di San Magno. Ciò potrebbe significare che Iacopo I e il figlio Cosma I abbiano potuto lavorare insieme alla realizzazione del pavimento in un periodo forse compreso tra il 1211 e il 1225. Inoltre, lo stile e le scelte dei motivi geometrici presenti nei dischi di porfido della lunga guilloche della cattedrale di Civita Castellana, presenta analogie a dir poco stupefacenti con quelli di San Clemente (come il triangolo di Sierpinski all'interno del disco), motivo per cui anche questo pavimento può essere attribuito a Iacopo I.

Perciò, credo che la scelta di realizzare fasce centrali con lunghe guilloche sia uno stile da attribuire principalmente a Iacopo I, forse derivato dal padre Lorenzo.



Il triangolo di San Clemente e quello di Civita Castellana

Il quinconce di Iacopo I.

Nel pavimento della cattedrale di Ferentino, possiamo ammirare l'unico quinconce di certa attribuzione documentale realizzato da Iacopo I. Il quinconce si presenta agli occhi con una bellezza incantevole. Fulgido di colori, semplice nelle sue linee classiche, nelle proporzioni e in parte delle simmetrie geometriche. Il rapporto tra le dimensioni dei dischi esterni e quello interno, sembra rispettare maggiormente la soluzione dei primi quinconce precosmateschi come nel'esempio di Montecassino, del Monte Athos, ecc. Ciò che non si ripete invece nei quinconce della cripta di San Magno ad Anagni realizzati dal figlio Cosma I che forse adottò questo tipo di soluzione anche per il pavimento di Civita Castellana.

Il quinconce di Iacopo però mi sembra il migliore di tutti come rapporto di proporzione tra i dischi e nella sua visione globale.

Dei listelli di marmo bianchi che avviluppano i dischi, solo una quindicina di frammenti mi sembra che siano riconoscibili come originali dell'opera di Iacopo. Due di essi in particolare credo siano di grande interesse per la nostra indagine: si tratta di due raccordi di congiunzione a forma di F curvilinea. Ma di questo ho parlato nelle pagine precedenti dedicate alla basilica romana di Santa Prassede. Anche in questo caso tali frammenti ci mostrano la differenza di età

del marmo e la prova, quindi, che l'opera è stata in buona parte manomessa e ricomposta. Se la scomposizione minuta delle piccole tessere delle decorazioni interne del quinconce viene osservata in modo ravvicinato, si può vedere la netta differenza di tessere più recenti e meglio conservate rispetto ad altre in buona parte consunte dal tempo e dall'usura. Le prime si mostrano in colori più vivaci e i lati perfettamente dritti, le più antiche più spente nei colori e nei lati modellate come la superficie curva di un sasso sottoposto all'azione perenne dell'acqua. Dove le tessere sono un po' meglio conservate si osserva una piccola parte di lavoro originale, mentre il più delle volte si assiste ad una disomogeneità dei colori e delle forme delle tessere perché dove mancavano furono sostituite con quelle più nuove. La simmetria dei colori è discontinua come anche quella nei motivi geometrici dei riquadri.



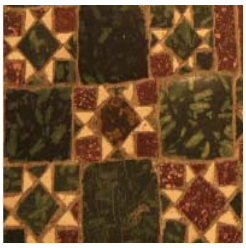
Il quinconce di Ferentino visto dall'alto del Coro. Foto N. Severino

Una delle cose più belle che dovevano deliziare gli occhi dell'osservatore, era sicuramente costituita dalle fasce curvilinee che avviluppano i dischi, formare da un delicato ricamo di tessere quadrate minute di vario colore in cui predomina il giallo antico. Qui, come in quasi tutti i pavimenti cosmateschi, non possiamo ammirare l'opera originale, perché non c'è simmetria tra i colori delle tessere, ma possiamo solo immaginare che effetto producevano le file quadratiche continue di colore giallo, nella semioscurità della chiesa. Il giallo che è un colore usato certamente dai Cosmati per enfatizzare l'illuminazione spirituale e la redenzione, inducendo il visitatore a riflettere sul cambiamento e la ricerca del nuovo.

La stella cosmatesca di Iacopo I.

Da qualche parte si trova scritto che lo storico dell'arte Agincourt nel XIX secolo reputava i Cosmati inventori del mosaico "a stella", come si vede nel chiostro della basilica romana di San Paolo fuori le Mura. Probabilmente l'Agincourt, avendo visto l'uso frequente della stella ottagonale e dei pattern a stella nei lavori dei Cosmati, pensò che essi ne fossero in qualche modo gli "inventori". Le figure di stelle nei mosaici credo che siano ancora più antiche e quindi forse possiamo dire che i Cosmati, o meglio che a qualche membro delle famiglie dei Cosmati, piacque molto utilizzare la stella nei lavori di mosaico. Ma

di quale stella si tratta? L'Agincourt si riferiva ad uno in particolare dei diversi pattern a stella utilizzati dai maestri?


a


b

Si può pensare che egli si riferisse alla stella formata da otto losanghe concentriche, come nella fig. b); oppure alla stella ottagonale con il quadrato al centro, come in a). In entrambi i casi, questi due pattern vennero usati dai Cosmati in una tale profusione da far pensare che costituissero una sorta di firma artistica. In particolare, l'uso della stella come nella fig. b), ma incorporata in diversi disegni, tra cui le più ricorrenti inscritta in un ottagono, oppure al centro di un disco porfiretico all'interno di una guilloche, e via dicendo, fu senz'altro un elemento stilistico che accompagnò costantemente i lavori di Iacopo I. Infatti, essa la troviamo nel pavimento di Ferentino, ma non in quello della basilica superiore di Anagni, mentre nella Cripta di San Magno, la si vede solo a decorazione dell'altare di San Magno, come se Cosma e figli avessero preso a prestito questo elemento da Iacopo da utilizzare solo per le decorazioni degli arredi. Ma è sempre da considerare la possibilità che strisce decorative simili, siano state aggiunte in tempi recenti, come lascerebbe pensare il troppo buono stato conservativo delle tessere della stella nella decorazione dell'altare di San Magno.


c)


d)


e)

Nelle tre figure sopra, si vedono altri tre principali esempi di mosaico a stella. in c) una stella esagonale al centro di un esagono più grande; in d) inscritta in un esagono; in d) ritorna la stella ottagonale in pasta vitrea dorata stavolta per gli arredi. E questi tre esempi esistono nella cattedrale di Ferentino in cui lavorò Iacopo. La stessa esagonale di c) la si vede ripetuta due volte nelle due serie di guilloche nella striscia centrale del pavimento. Mentre la stella della fig. d) esiste in una lapide, forse originariamente pavimentale ma avrebbe potuto appartenere ad un coro o altro, fissata al pavimento nei primi anni del '900.

E' ovvio che è troppo generico, da parte di Agincourt, dire che i Cosmati furono gli inventori del mosaico a stella. Quali artisti intendeva con il termine "Cosmati"? Forse anche le altre famiglie come I Ranuccio? Di Paulus? Di Drudo de Trivio o dei Vassalletto? Sicuramente il mosaico a stella fu utilizzato costantemente da tutti i marmorari romani e dell'Italia Meridionale, per cui non credo che si possa parlare di "invenzione dei Cosmati". Ma il fatto che l'uso della stella nei pavimenti l'abbiamo certificato nell'opera di Iacopo I e non in quelle di Cosma e figli, è significativo e fa credere che si tratti in effetti di una

sorta di elemento stilistico proprio appartenente alla bottega forse di Lorenzo prima e di Iacopo dopo, ma che fu abbandonato o, almeno, poco riutilizzato, dalla bottega del figlio Cosma e discendenti.

Gli altri elementi stilistici di Iacopo I nel pavimento di Ferentino[22]

Sempre sulla base del fatto che il pavimento della cattedrale di Ferentino è l'unico finora che vanta l'attribuzione certa, comprovata da documentazione storica, a Iacopo I, continuiamo a cercare di distinguere alcuni degli elementi che ci sembrano caratteristici dello stile del maestro romano.

Abbiamo visto che egli amava creare lunghe serie di guilloche piuttosto che creare serie di quinconce; che utilizzava, anche se con parsimonia, la figura della stella, generalmente esagonale e di colore bianco, al centro di dischi di porfido.

Ora vediamo alcuni tipi di pattern usuali che si riscontrano molto spesso nei lavori dei Cosmati. Se questo di Ferentino è il primo pavimento accertato cosmatesco, allora dobbiamo convenire che qui si trovano accomunati una quantità di pattern che vanno a costituire il repertorio classico dei Cosmati che seguiranno a Iacopo. E' evidente, quindi, che questi elementi stilistici non furono inventati di sana pianta da Iacopo, ma derivano da una più antica tradizione, quella di Montecassino da cui forse il primo maestro marmorario romano conosciuto, Magister Paulus, la trasmise ai suoi primi discendenti.

Nei lavori di Lorenzo di Tebaldo, questi elementi ci sono già tutti. Come anche nei pavimenti precosmateschi. Si trattava solo inserire nella tradizione degli stilemi personali derivati, probabilmente, quasi esclusivamente da semplici scelte artistiche nel campo delle decorazioni degli arredi liturgici e poi applicate anche ai litostrati musivi.



f



g

Nelle figure *f* e *g* si possono vedere due pattern molto belli ed importanti del pavimento di Ferentino. Il primo è un esagono, al quale sia Iacopo che Cosma rimarranno sempre legati stilisticamente, in cui sono rappresentati altri esagoni con tessere a losanga dalla cui intersezione si formano figure di stelle scomposte in triangoli e al centro di ogni stella vi è una tessera esagonale uniforme. In questo motivo prevale sempre il colore rosso e verde. Nella fig. g) si vede un motivo geometrico unico nel suo genere, forse mai ripetuto in altri pavimenti. Un disco con un triangolo interno sui cui lati sono costruiti tre cerchi che si intersecano occultamente al centro del triangolo che è a sua volta composto di un frattale semplice di figure autosimili scomposte in triangoli minori. Lo spazio rimanente tra le tre porzioni di cerchio sono tre triangoli sferici, scomposti anch'essi in figure autosimili partendo da un triangolo maggiore

[22] Per una descrizione completa del pavimento della Cattedrale di Ferentino, N. Severino, *Arte Cosmatesca*, *La Cattedrale di Ferentino*, edizioni ilmiolibro.it, Roccasecca, 2011.

centrale. L'effetto che produce l'immagine è stupefacente perché sembra di osservare una sfera tridimensionale, una sorta di mappamondo con al centro il triangolo equilatero, simbolo che rappresenta Dio nella tradizione giudaica, di cui è proibito pronunciare il nome.

Questo pattern non sembra essere derivato dalla tradizione musiva antica, né da altri pavimenti precosmateschi ma io ho casualmente e con molta fortuna rintracciato un documento che potrebbe spiegare il suo impiego. Potrebbe forse trattarsi di una semplice casualità, ma l'eccezionale somiglianza del disegno e il suo significato mi invogliano a pensare che Iacopo volesse proprio rappresentare quella che dall'antico è definita *figura artis retoricae*. Il suo confronto con il disegno di Iacopo e la possibile spiegazione si può vedere nelle figg. g e o delle prossime pagine.

Dei motivi geometrici derivati dal repertorio del pavimento della basilica di Montecassino, gli artisti romani presero in prestito quasi tutto. Ciò che si può osservare quindi nel lavoro pavimentale di Iacopo è l'insistente ritorno dell'uso di alcuni pattern principali che caratterizzeranno lo stile di tutti i pavimenti prettamente cosmateschi. Alcuni di questi li possiamo vedere raggruppati nella tabella che segue:

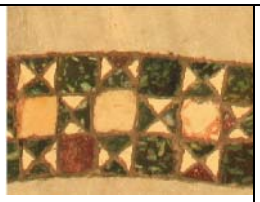
 Stella ottagonale	 Triangoli raggianti	 Losanga esagonale scomposta
 Quadratini diagonali	 Quadratini e triangoli	 Croci di quadrati



Fig. h)



Fig. i)

Nelle figg. h) e g) si vedono i due pattern della stella ottagonale. Nel primo le stelle si intersecano, nel secondo sono indipendenti e realizzate all'interno di un singolo quadrato.

Le caratteristiche principali dello stile cosmatesco sono estremamente evidenti. Tra i dettagli che risaltano maggiormente troviamo i motivi geometrici a forma di stelle, esagonali ed ottagonali, gli esagoni, a tessere uniformi, intersecantesi con losanghe esagonali o in composizione mista di entrambi i casi; i triangoli raggianti, semplici e complessi, le figure autosimili di triangoli di Sierpinski nel livello semplice; le file ripetute e consecutive di quadratini disposti diagonalmente o, come si dice *ad quadratum*, e via dicendo.

Nel pavimento di Iacopo a Ferentino troviamo ancora un paio di elementi abbastanza personali, se vogliamo, che sono rappresentati negli ultimi due dischi della prima serie di guilloche, dopo il quinconce. Li possiamo vedere qui sotto.



fig. L



fig. m

La fig. *L* è un disco della guilloche costituito cinque losanghe oblunghe i cui lati interni danno forma ad una stella a cinque punte. Al centro vi è un disco di porfido rosso intagliato a forma di decagono regolare e questo perché cinque dei suoi lati costituiscono la base dei cinque triangoli scomposti in quattro tessere triangolari minori di cui quella centrale rossa, che sono le punte della stella. Evidentemente anche le losanghe, sono state sagomate, nei lati interni dove erano tangenti al disco, affinché potessero aderire perfettamente ai lati dritti del decagono.

Il pattern della fig. *m*, invece, è più complesso e raro, se non unico nel repertorio cosmatesco. Il disco della guilloche è formato esternamente da quattro losanghe oblunghe, due rosse e due verdi, disposte simmetricamente e alternate a quattro piccoli dischi uniformi tangenti al cerchio, anche questi due rossi e due verdi disposti simmetricamente. Al centro un quadrato verde disposto diagonalmente i cui vertici toccano il lembo dei quattro dischi. In tal modo la figura genera negli spazi vuoti rimanenti, quattro quadrati composti di tre lati sferici adiacenti ai dischi e alle losanghe e uno dritto, corrispondente al quadrato centrale. Ognuno di questi quadrati ha al suo interno un altro quadrato uniforme disposto ortogonalmente, anche questi due rossi e due verdi simmetricamente disposti. Gli spazi attorno al quadrato sono quattro triangoli aventi lati sferici e dritti a loro volta scomposti in quattro elementi minori.

Il significato simbolico di questo pattern può essere interpretato in questo modo. Il quadrato è il simbolo della terra, in opposizione al cielo, simboleggiato dal cerchio.

La figura del quadrato è, nella sua simbologia, associata molto spesso al numero quattro, come nella *tetraktys* dei Pitagorici. L'insieme del cerchio e del quadrato, rappresentano i due aspetti fondamentali di Dio: il cerchio esprime il celeste, il quadrato il terrestre. Questo motivo geometrico si trova poco prima del gradino che separa il presbiterio dalla zona centrale della chiesa. Qui il

quadrato voleva indicare la vicinanza del recinto sacro: il Tempio che era prossimo al fedele. Il numero quattro è il numero della perfezione divina ed è qui rappresentato dai quattro cerchi che sono intorno al centro immobile, il quadrato, disposti in una direzione più vicina a quelle dei punti cardinali. Infatti, il pattern, come si riesce a vedere, si sviluppa in senso direzionale sensibilmente sfasato rispetto alla linea della fascia centrale. Sembra impossibile capirne il motivo, se non si pensa che esso è stato intenzionalmente disorientato dalla linea della fascia, forse per accostarlo il più possibile alle direttrici dei punti cardinali rispetto ai quali la navata della chiesa è orientata in senso Est-Ovest.

Nulla sembra essere lasciato al caso. Non abbiamo la certezza che gli altri dischi delle guilloche siano originali, ma oltre a quelli già visti, non vi sono altri pattern di particolare interesse che possano essere associati allo stile personale di Iacopo. Un altro elemento che, a mio parere, può essere di fondamentale importanza nel riconoscimento dello stile del maestro romano, è l'uso frequente di dischi di porfido uniformi nelle serie di guilloche, ma senza alcuna decorazione o motivo geometrico interno. Se ne vede un buon esempio nel pavimento di Ferentino, ed è fortemente confermato anche dalla lunga guilloche del pavimento di Civita Castellana dove anche molti dei dischi sono esenti da motivi geometrici. La stessa caratteristica vale per il pavimento della basilica di San Clemente, dove incredibilmente tra tutti i dischi vuoti delle guilloche presenti, si ripete eccezionalmente solo il disco con il triangolo frattale, proprio come a Civita Castellana. Lo stesso si può dire per la basilica dei Santi Quattro Coronati, dove pure lavorò sicuramente prima Lorenzo, poi il figlio Iacopo I e nell'Oratorio di San Silvestro, si riconosce lo stile dell'ultimo Cosma o dei figli Iacopo II e Luca.

Insomma, senza timore di sbagliare troppo, possiamo dire che le guilloche lunghe e quinconce con dischi pressoché vuoti di motivi geometrici, appartengono allo stile di Iacopo I, mentre le guilloche corte e le concatenazioni di quinconce con dischi di che esibiscono motivi geometrici elaborati nei modi cosmateschi della Bottega di Lorenzo, appartengono più direttamente allo stile di Cosma e figli.

Per quanto riguarda i motivi geometrici delle ripartizioni rettangolari nel pavimento di Ferentino, queste non offrono un quadro certo che si può attribuire esclusivamente a Iacopo. Infatti, non sappiamo se nel duomo fosse presente un pavimento precosmatesco fatto realizzare in occasione della traslazione delle reliquie del santo patrono Sant'Ambrogio, prima del 1110. E' da considerare che a quel tempo la chiesa fu forse ricostruita in buona parte, sotto papa Pasquale II a cui si devono molti altri pavimenti musivi di allora. Così, non possiamo escludere che il primitivo pavimento fosse stato prima realizzato da Magister Paulus sotto Pasquale II, successivamente rimaneggiato e/o restaurato da Lorenzo di Tebaldo a cui seguì il figlio Iacopo che si curò di rifare forse principalmente la fascia centrale del pavimento. Storicamente plausibile, in quanto è ciò che penso sia accaduto in massima parte per quasi tutti i pavimenti musivi medievali delle basiliche romane. Questo spiegherebbe anche perché il pavimento, nella sua visione unitaria, sembra essere formato da zone di pavimento più vicine allo stile precosmatesco e nella zona centrale allo stile cosmatesco.

Il passaggio di Iacopo I nella cattedrale di Terracina.

Terracina non è molto lontana da Ferentino dove sappiamo con certezza che Iacopo I eseguì il pavimento cosmatesco. Ma forse nel medioevo era più facile arrivare a Terracina da Roma via litorale tirrenico. Ad ogni modo, Terracina non

era certo così fuori portata da chi viveva nella città eterna. Sulle opere cosmatesche della cattedrale di Terracina si è letto di tutto, meno di un particolare, forse il più importante di tutti: l'evidenza dello stile di Iacopo I riconoscibilissimo in ampi tratti del pavimento musivo. Elemento principale di identificazione è l'uso frequente della stella, specie nelle soluzioni geometriche esagonali, di decorazione e nei dischi centrali di guilloche o quinconce. La molteplicità degli stilemi di Iacopo I riconoscibili, oltre che nei singoli dettagli anche nell'insieme di dischi porfiretici e fasce decorative, permette, secondo il mio parere, di ritenere che il maestro romano abbia dato il suo contributo in questa chiesa. L'analisi di tutta la superficie pavimentale, comunque, mostra che esso non ha quella omogeneità stilistica che avrebbe avuto solo se fosse rimasto inalterato dal suo primo concepimento. E' evidente che il risultato di quanto si vede oggi sia la somma di diversi interventi, di rifacimento, restauro e conservazione, dovuti a diversi artisti, in tempi diversi. Generalmente si notano stilemi appartenenti ai pavimenti precosmateschi, vicini alla concezione di quello della basilica di Montecassino, come anche caratteristiche, quelle delle figure zoomorfe, tipiche della scuola di marmorari siculo-campana. Ma vi sono ampie zone di pavimento, soprattutto nel presbiterio che mostrano chiaramente lo stile del pavimento cosmatesco romano, anche se a tratti frammisto ad elementi estranei, come l'inserimenti di animali o di pattern geometrici più propriamente di stile campani. Tuttavia, la mano dell'artista romano è fin troppo evidente in esempi classici, come quelli che si vedono nelle immagini che seguono e che mostrano, in particolare, le caratteristiche dello stile di Iacopo I che abbiamo riscontrato nel pavimento della cattedrale di Ferentino.

Prima di concludere, ritorno un attimo su un dettaglio delle pagine precedenti, relativo al pattern della figura *g* in cui si vede un cerchio con un triangolo al centro e tre porzioni di cerchio costruiti sui cateti del triangolo. La scomposizione interna del triangolo e delle campiture esterne è fatta con triangoli e, come abbiamo già detto, precisamente si riconduce al livello più elementare del cosiddetto triangolo di Sierpinski. Le campiture esterne però formano tre triangoli sferici in cui la decorazione è fatta in modo che, utilizzando triangoli grandi e piccoli, sia ottenuto l'effetto di una superficie sferica a globo. Un pattern di grande effetto mai visto in nessun'altro pavimento. E' realmente una invenzione di Iacopo I? Di recente mi sono casualmente imbattuto in una immagine che riporto nella fig. *o*, la quale rappresenta la figura *artis retoricae*.

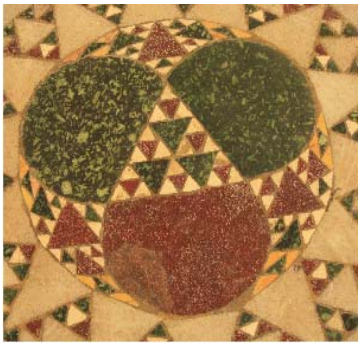


Fig. *g*



Fig. *o*

Non mi pare si tratti di semplice somiglianza, ma di una vera e propria identificazione con il pattern di Iacopo I realizzato nella cattedrale di Ferentino. La figura è tratta da un codice manoscritto pseudo-Apollonius. Una figura antica quindi, che nell'iconologia cristiana dovette assumere un certo significato durante il medioevo. Nel pavimento di Ferentino si trova all'inizio della fascia centrale, proprio nella prima ruota della guilloche che guida il fedele nel suo cammino verso il *Sancta Sanctorum*. Quale significato doveva avere, quindi, per essere posta all'inizio del percorso pavimentale musivo?

Credo che la reinterpretazione filosofico-religiosa di detta figura sia quella di invocare la misericordia di Dio attraverso la preghiera ed è il primo atto che il fedele deve fare entrando in chiesa, prima di iniziare il suo percorso. Qualcosa del genere era aveva interpretato anche il parroco don Luigi Di Stefano della cattedrale di Ferentino, che così spiega il suddetto disegno: "*Il primo cerchio contiene il disegno centrale policromo del triangolo con tre globi semicircolari costruiti uno su ogni lato, contornato da una raggiera bianca, che gli dona l'effetto e lo splendore del sole. A te che lo osservi fa venire l'idea della Santissima Trinità, che ti invita a ricevere la benedizione di Dio, che ti accoglie, ti prende sotto la sua protezione e ti invita a non aver paura di intraprendere un cammino di conversione nel nome del Padre del Figlio e dello Spirito Santo*".

Entrambe le interpretazioni sono abbastanza plausibili, solo che fino ad oggi non si era mai visto un disegno antico che replicasse il pattern disegnato da Iacopo I a Ferentino.



Nicola Severino

PAVIMENTI COSMATESCHI DI ROMA

VOL. 2

STORIA, LEGGENDA E VERITA'



I Cosmati armarono i bei raggi del sole, e aprirono chiostri adorni di fontane e di rose e le nude pareti di mattoni coprirono di marmi preziosi, e stesero sui pavimenti meschini, magnifici tappeti di porfido, di serpentino, di verde antico, di sbrecciato.

L'arte dei Cosmati fu la più profonda espressione dell'anima latina: in essa si ritrovano le forme larghe e severe dell'architettura romana maritate a quel bisogno di colore e di calore che fu proprio degli italiani.

Nicola Severino
Pavimenti Cosmateschi di Roma. Storia, Leggenda e Verità

Vol. 1. Introduzione. L'arte Cosmatesca
Vol. 2. Pavimenti Cosmateschi di Roma

Prima edizione, ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso,
Roma, Chromografica, 2012

Dove non diversamente specificato, tutte le foto sono dell'autore

ROMA: DECADENZA E RINASCITA

Uno sguardo d'insieme, più che altro suggestivo, del processo evolutivo attraverso il quale Roma visse un periodo di fulgida gloria d'arte cristiana nella prima era bizantina, sotto l'imperatore Costantino, per poi piombare nella decadenza pressoché totale del IX-X secolo, lo possiamo ricavare da uno scritto poco noto, ma di emozionante lettura, di Diego Angeli, nella sua opera in due volumi intitolata semplicemente *Roma*, pubblicata a Brescia nel 1914. Ho scelto questo brano perché più che una lezione di storia accademica, che esula dal presente lavoro, occorre sapersi calare nello spirito di coloro che uscendo da una profonda crisi collettiva, seppero ritrovare, attraverso il linguaggio dell'arte, la propria identità latina. Uno sguardo più che altro suggestivo, quindi, del tracciato storico che solcò profondamente la vita politica, sociale ed artistica di Roma per meglio apprezzare il lavoro di coloro che vissero pienamente la rinascita del XII e del XIII secolo. Le pagine di Angeli sono emozionanti da questo punto di vista e per questo le ho scelte.

"Con la dominazione bizantina, comincia per Roma quel lungo periodo di crepuscolo, nel quale - come ha notato uno dei suoi storici –non si ode altro che il rumore dei vecchi edifici che crollavano e quello delle nuove chiese che si edificavano. Tutta la politica del papato in quei secoli di sventure e di lotte non è che una lenta e sicura conquista che doveva portarlo alla donazione di Pipino e all'investitura di Carlo Magno. Tiranneggiati dagli imperatori di Bisanzio, stretti dai re e dai duchi longobardi, i vescovi di Roma si prepararono con una meravigliosa sapienza quel dominio temporale che poteva in quei tempi torbidi e oscuri assicurar loro la liberta spirituale. E mentre Roma era devastata dalle guerre, dalle discordie, dalle pestilenze e dalle carestie essi trovavano il modo di mitigarne gli orrori e di continuare quella lenta opera di ricostruzione per la quale la città doveva essere trasformata. E i primi anni della dominazione bizantina furono immediatamente funestati da una delle più gravi pestilenze che abbiano spopolato le regioni cittadine. Il Libro Pontificale e gli annali dei rari cronisti d'epoca sono pieni di descrizioni terribili: uomini, donne e fanciulli morivano sulle vie, nelle piazze, dentro le chiese e i loro cadaveri giacevano insepolti. Si vedevano demoni percorrere la città e colpire i viandanti che al primo urto cadevano per non più rialzarsi. Si vedevano frecce di fuoco piombare con impeto orribile dal cielo e trafiggere i cittadini che morivano immediatamente. E intanto i Longobardi assediavano Roma che invano si rivolgeva a Bisanzio tutto preoccupato dalla guerra di Persia e mentre a stento il vescovo Pelagio II otteneva una dubbia pace che fu tosto un armistizio, il Tevere allagava i quartieri della città, rovinando case ed edifici, sommergendo le campagne, travolgendo nei suoi torbidi flutti uomini e armenti. Di questo periodo funesto, rimane come monumento la chiesa di San Lorenzo che Pelagio II – il quale doveva morire vittima di quella pestilenza – ricostruì nell'agro verano…(…).

Un periodo di grande attività edilizia fu invece iniziato da Onorio I, salito al soglio pontificio l'anno 625. La pace conclusa coi Longobardi gli permetteva di darsi tutto ai restauri dei monumenti cristiani che già cominciavano a dar segni di precoce vecchiaia…"

Proseguendo nella sua cronaca l'Angeli ci riconduce ad un concetto secondo me essenziale nella filosofia dell'arte cosmatesca. Un particolare che può sfuggire nel momento in cui si osserva un'opera e che solo d'istinto, forse, si riesce a catturare. Eppure esso è costantemente presente nei monumenti che realizzarono, come fosse una regola principale: è il concetto di luce, o meglio di

luccichio che evidentemente trova le sue radici nell'antica tecnica del mosaico a paste vitree. Così, descrivendo il mosaico della chiesa di Sant'Agnese in cui è raffigurata la santa, Angeli scrive:

"…essa (S.Agnese) sul suo cielo d'oro, tutta vestita di porpora, e deliziosamente viva. E anche i versi che si spiegano nella faccia sottostante, mandano come un estremo riflesso della bellezza antica. Dicono quei versi:

Aurea concisis surgit pictura metallis
Et completa simul clauditur ipa dies,
Fontibus e niveis credis aurora subire
Correptas nubes ruribus arga rigans.
Vel qualem inter siderea lucem proferì Irim
Purpureusque Pavo ipse colore nitens.
Qui potuti noctis vel lucis reddere finem
Martyrum e bustis hinc reppulit ille chaos.

E' bene qui notare come questa idea di luce – o per essere più esatti di luccichio – si troverà un po' da per tutto nei versi che esaltano i mosaici del VII, VIII e IX secolo. In ognuno di essi vi è questo bisogno di affermare questa perenne lucentezza, quasi un bel cielo incorruttibile irradiato da stelle sempre vive…Ormai ogni sforzo è rivolto a ottenere l'effetto di fulgore. Le tessere, maneggiate da mano sapiente, sono disposte sul luogo stesso in modo che da qualunque lato esse riflettano la luce. Le superfici non sono più lisce, ma leggermente irregolari. Per poter più facilmente riflettere i raggi del sole".

Tale concetto di luminosità nei mosaici cosmateschi, che , come detto, trova le sue origini in questa filosofia di luce dei primi mosaici bizantini, l'ho più volte richiamato nei miei scritti e in particolare nei volumi intitolati proprio per questa ragione *Le Luminarie della Fede*.

Le parole di Angeli, rafforzano quanto ho sempre sostenuto in merito al fatto che uno dei significati simbolici più accentuati che rincorrevano i maestri Cosmati era appunto quello di far rifulgere di luce naturale riflessa i monumenti che erano loro stati commissionati, per esaltare il significato simbolico di luce divina e di fulgore iniziato dagli antichi artisti che li avevano preceduti.



Roma. Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo. Altare maggiore con decorazioni cosmatesche le cui tessere di giallo antico e oro riflettono la luce naturale, creando un effetto luminoso di grande suggestione e misticismo.



Chiesa di San Giorgio in Velabro.
Facciata e campanile.

Chiusa questa parentesi, continuiamo nella suggestiva cronaca romana che ci avvicina al periodo che ci interessa di più. Nonostante le sciagure, dovute specialmente alle pestilenze, a Roma si continuava a costruire chiese e poco dopo che l'imperatore Costantino levò dall'urbe, si venne pian piano a creare il culto di San Giorgio, martire di Cappadocia per il quale si eresse l'omonima chiesa di S. Giorgio in Velabro che, come ci dice Angeli, sfuggì miracolosamente ai rifacimenti barocchi del XVII secolo, conservando tuttora il suo primitivo aspetto così che essa "è l'unica chiesa di Roma di cui possa dirsi che nella sua forma paleocristiana esprime un sentimento che ricercheremmo invano altrove, in basiliche più ricche e più famose per opere d'arte e per ricchezza".

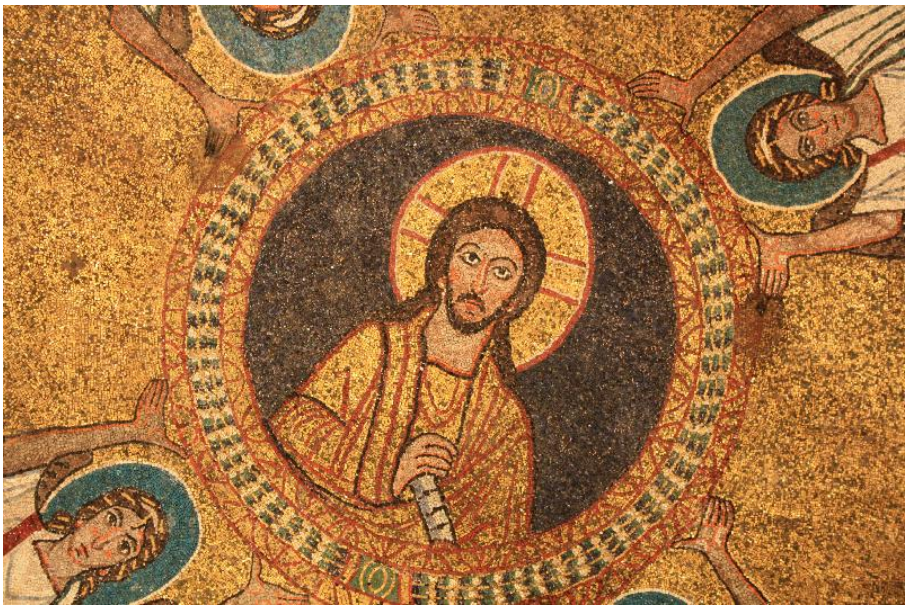
Il periodo iconoclasta, iniziato l'anno 726 con l'imperatore Leone l'Isaurico e la relativa persecuzione degli artisti che producevano le immagini, ebbe l'effetto di scacciare a frotte da Bisanzio, e con loro molti cristiani, vere e proprie colonie di greci educati all'arte, come pittori, scultori e mosaicisti e che trasportarono con loro molte opere d'arte "gettando così nelle varie regioni italiane quella gloriosa semenza che doveva un giorno produrre una così meravigliosa fioritura".

"A Roma i Greci profughi – continua Angeli – si stabilirono principalmente sulle rive del Tevere e fu per i loro usi religiosi che Adriano I fece edificare la chiesa bellissima di Santa Maria in Cosmedin…In nessuna epoca della storia si ha un atto politico più sapiente di quello che compì il papato alla fine dell'VIII secolo. L'Oriente oramai si spegneva in un ignominioso crepuscolo di voluttà e di sangue: la monarchia di Costantino era degenerata rapidamente e il frutto imputridiva prima ancora di essere stato acerbo. Il fato che pesava su Bisanzio, minacciava di trascinare nella sua rovina anche la chiesa di Roma, che nel dominio greco si era a poco a poco avvilita, fino alle condiscendenze di Gregorio I – che pure era stato un grande vescono – fino all'asservimento di Vitaliano. Ed ecco d'un tratto questo stesso organismo, ancora mal sicuro e debole, trova in se stesso la forza della sua rinascita; e rompendo definitivamente ogni legame con gl'imperatori orientali, si volge verso settentrione in cerca di una forza novella e di un sangue più vigoroso. L'ingresso di Carlomagno a Roma, fra una turba di popolo acclamante, col papa che lo aspettava sulla porta di San Pietro e il clero che intonava in suo onore il *Beatus qui venit in nomine Domini*, acquista nella storia l'importanza di un avvenimento altrettanto grave per l'avvenire del mondo, quanto lo era stata la firma dell'editto di Milano che riconosceva la religione di Cristo. E mentre il pontefice acquistava una importanza nuova per i popoli, mentre si costituiva il nuovo stato imperiale che per una lunga serie di secoli doveva governare i destini dei popoli, Roma ridiveniva d'un tratto il centro del mondo civile, la capitale spirituale del genere umano verso cui tendevano – per la potenza terrena e per il perdono celeste – le anime ardenti e irrequiete degli uomini spersi ai quattro angoli della terra, *Regnum cui arx Roma est*, aveva scritto il diacono Floro, inneggiando al nuovo accordo fra pontefice e imperatore: e l'oscuro fraticello aveva trovata la frase esatta per esprimere quella aurora di vita rinnovellata".

In seguito a questi avvenimenti, papa Leone III iniziò a restaurare tutte le più grandi chiese di Roma, o almeno tutte quelle che "*minacciavano rovina*". E tutta questa attività di rinnovo è stata fortunatamente tramandata alla memoria grazie al *Liber Pontificalis*, in cui sono annotati tutti gli interventi e rinnovamenti. Senza questa "enciclopedia" delle cronache architettoniche degli avvenimenti pubblici, delle calamità e delle vicende che subirono gli edifici medievali

romani, non avremmo avuto quelle preziose notizie che tanto hanno aiutato gli studiosi ad orientarsi negli avvenimenti storici, attraverso i nomi di papi, imperatori, vescovi, cardinali, monaci, *magistri*, che sono legati alle opere d'arte arrivate fino a noi.

L'impulso dato all'abbellimento della Roma cristiana da Leone III, fu seguito dai suoi successori durante tutto il secolo IX. Papa Pasquale I fu uno dei più attivi in questa straordinaria epoca di restauri e ricostruzioni; a lui si devono le basiliche di Santa Cecilia, di Santa Prassede con i mosaici della Cappella di San Zenone, di Santa Maria in Domnica.



Basilica di Santa Prassede. Dettaglio del mosaico bizantino nella Cappella di San Zenone.

"Ma quelle opere d'arte – riprende Angeli – sono anche le ultime manifestazioni di ogni vita intellettuale. Durante tutta la seconda metà del secolo IX, Roma precipita in una barbarie che oggi ci sembra spaventosa. Tutta la sua vita sociale non è che un seguito di lotte politiche, di corruzioni, di stragi, di rivolte. Ad ogni elezione di pontefice succedono tumulti, assassinii, saccheggi. Il popolo non conosce più l'autorità ecclesiastica i cui vescovi maltratta, né quella imperiale ai cui messi si ribella in una serie di sanguinose rivolte… E un'ignoranza profonda adombrava la Chiesa, quasi che ogni luce di filosofia e di scienza fosse spenta nei suoi seguaci. Il Libro Pontificale e gli annali dell'epoca non ci danno segno di monumenti e monumenti non debbono essere stati fatti durante quel periodo che pesa come un incubo sulla storia della Roma medioevale. Così finiva quel IX secolo cominciato con tante promesse d'arte e con tanta gloria di politica. Né il decimo doveva essere migliore…Oramai nessuno si preoccupava più dei monumenti antichi, che i romani consideravano come cave di marmo e di metallo. L'erba cresceva sulle rovine. Le biblioteche erano abbandonate. Un petulante monachismo signoreggiava intorno alle nuove basiliche e i papi decadevano a poco a poco raggiungendo l'estremo limite di ignoranza che mai abbia attraversato la Chiesa. In tutta questa desolazione, una sola figura ci apparisce penosa e gentile, come una di quelle anime nostalgiche, avvinte dalla magia eterna di Roma: quella dell'imperatore Ottone III. Egli non fu solo un imperatore e un conquistatore, ma un innamorato di Roma. In quel periodo di barbarie e di decadenza, l'arte ormai non era più che un esercizio faticoso d'inetti. Le sculture che ci rimangono sparse e frammentarie ci dimostrano a qual punto gli artefici

avessero dimenticato l'antica abilità[1]. Il Puteale di San Giovanni alla Porta Latina, e l'altro dell'antico patriarchio ora nel chiostro di San Giovanni in Laterano, il paliotto d'altare a San Cosimato e gli stipiti della porta di San Clemente, ci fanno vedere un'arte infantile, in cui l'intaglio è trattato rozzamente da mani che oramai non sapevano maneggiare lo scalpello e si sforzavano d'incidere rozze linee decorative sulle tavole di marmo strappate ai monumenti antichi…Né i pontefici che si seguivano sulla cattedra di San Pietro potevan pensare a restaurare i vecchi edifici o a edificarne di nuovi. Oramai la lotto con l'impero era impegnata e da una parte e dall'altra si lottava e si combatteva con pari tenacia. La figura luminosissima di Gregorio VII, che sorge fra quelle tenebre come il faro della latinità agonizzante, è nulla in fatto di arte e di edilizia. Troppo gravi bisogne premevano intorno a lui e intorno al Laterano. Per questo l'architettura del secolo XI è quasi nulla a Roma e quella poca che ancora si conserva ha l'aspetto ostile e guerresco delle fortificazioni. Oramai non più portali grandiosi ed esultanti nelle chiese, ma piccoli pronaoli, che restringono l'accesso e formano come un avancorpo difensivo. Così li vediamo a San Cosimato, a Santa Prassede, a San Clemente…(…).



Basilica di Santa Maria Maggiore, mosaico dell'abside.

Svanita la paura del Millennio, gli uomini cominciarono a vivere una vita nuova che fu veramente giovanile e la gioia di sentirsi ancora in vita si espanse in una meravigliosa fioritura di monumenti, di statue, di pitture. Uscito vittorioso e ringiovanito dalla lotta secolare contro l'Impero, il papato si trovò d'un tratto alla sua più alta potenza materiale e morale. Oramai libero dagli antichi vincoli con Bisanzio e libero da quelli recenti con l'Impero tedesco, su cui si era imposto con mirabile energia, poteva senza pericolo stringersi ai comuni d'Italia per battere definitivamente quel Federico II, il quale tentò invano un ultimo sforzo contro il potere universale della Chiesa. Nelle guerre contro l'Impero, dovute essenzialmente ai pontefici di Roma, l'Italia ritrovò la sua essenza e riconquistò la sua anima latina. Noi non consideriamo abbastanza questo fatto importante, e le necessità della polemica politica ci hanno sempre obbligato a sorvolare sulle conquiste del papato in quelli anni di terrore, conquiste che furono sopra tutto italiane. In un periodo in cui la nazionalità nostra stava per naufragare nell'imbarbarimento germanico al settentrione e nell'avvilimento bizantino al mezzogiorno, essa trovò ancora il suo nucleo centrale dentro Roma, e furono i suoi vescovi che staccandosi violentemente dagli uni e guerreggiando tenacemente con gli altri, fecero agli italiani il grande beneficio di restituire loro intatta una individualità che andavano a poco a poco perdendo…(…).

E fu in quei primi anni del secolo che oscuri artefici – i quali non avevano perduto del tutto la tradizione antica – adornarono di mosaici le absidi di San Clemente e di Santa Maria Maggiore. Distrutta dal terribile saccheggio del Guiscardo, la basilica di San Clemente era rimasta sepolta nelle sue rovine fino a che – l'anno 1108 – Pasquale II non la volle ricostruire dalle fondamenta, decorandola coi preziosi mosaici che ancora oggi si conservano. Di poco

[1] Questo passo è in perfetta sintonia con quanto scrive Leone Ostiense nella sua Cronaca di Montecassino relativamente alla difficoltà di reperire artigiani di elevate capacità artistiche a Roma e nell'Italia meridionale al tempo in cui l'abate Desiderio cercava la manovalanza artistica per la decorazione della sua nuova basilica di Montecassino (nota dell'A.).

posteriore sono quelli dell'abside di Santa Maria in Trastevere che furono fatti fare nel 1140 da Innocenzo II.



Basilica di Santa Maria in Trastevere. Abside con mosaico, Ciborio e Candelabro tortile mosaicato per il Cero Pasquale.

Ma è sul finire di quel XII secolo e sui primi del successivo che si determinò a Roma quel rinnovamento estetico, di cui oggi possiamo riconoscere tutta l'estensione e rimpiangere la fine troppo rapida e violenta. Sulle vecchie costruzioni romane, sulle antiche basiliche, sugli archi e sui colonnati bizantini, crebbe e fiorì una nuova decorazione di marmi e di mosaici che doveva acquistare in breve una fisionomia propria e definitiva. Quei decoratori e quelli architetti romani – noi li conosciamo generalmente sotto il nome di Cosmati dai più illustri di essi – furono i veri artefici della luce. Mentre i popoli del settentrione, ancora tutti vibranti dal terrore della fine universale, chiudevano la loro fede paurosa negli archivolti delle costruzioni gotiche, essi armarono i bei raggi del sole, e aprirono chiostri adorni di fontane e di rose e le nude pareti di mattoni coprirono di marmi preziosi, e stesero sui pavimenti meschini, magnifici tappeti di porfido, di serpentino, di verde antico, di brecciato. La religione cristiana, in quel mostruoso pervertimento del millennio, era divenuta una religione di terrore e di vendetta. Oscure speculazioni di magia avevano inquinato i ministri stessi della fede, che non rifuggivano dalle pratiche ermetiche e coprivano le facciate delle loro chiese di simboli misteriosi, nei quali gli adepti potevano riconoscere le occulte superstizioni della Kabbala. E allora tutta una legione di demoni in osceni accoppiamenti con demoniesse deformi, di draghi, di basilischi, di animali simbolici e favolosi si arrampicò sulle facciate delle cattedrali, strisciò intorno alle vasche dei battisteri, recinse le porte delle chiese, trionfò nei capitelli delle navate invase da una misteriosa penombra, si accovacciò perfino ai piedi dei pulpiti e degli altari dove i ministri del Signore spiegavano la sua parola ai fedeli atterriti, o si preparavano a compiere il sacrificio della messa.

E Roma fu immune dalla degenerazione dei bestiari. Si direbbe quasi che i suoi artisti ritrovino come un supremo riflesso del paganesimo antico. Questo popolo ebbro di luce e di sole, trova nella luce e nel sole la materia della sua arte. Non più pronaoli misteriosi, ma larghi portici colonnati su cui si svolgono fregi di mosaico, invocazioni di fede e d'amore. Non più mistero d'ombra e di reclusione, ma larghi banchi marmorei adorni d'oro e di smalti in cui gli officianti e i cantori svolgono il rito delle cerimonie religiose sotto l'occhio stesso

dei fedeli, nella navata di mezzo che le larghe finestre delle pareti inondano di luce. E accanto alla chiesa i cortili dei conventi si adornano di colonnine ritorte, scintillanti di tessere musive, quasi a prolungare oltre i riquadri delle aiuole i petali fiammeggianti dei garofani, dei geranii, delle rose, dei gigli. Tutto ciò che era la manifestazione della bellezza divina doveva trovar posto nella chiesa del Signore: e poiché il cielo di Roma era bellissimo, entrò largamente nelle chiese e nei chiostri e perché i fiori erano meravigliosi, tappezzarono i giardini intorno alle antiche basiliche rinnovate, e perché l'acqua era chiara e fresca e scintillante, cantò la sua eterna canzone dentro i bacini di marmo e perché il sole era divino, fu chiamato a partecipare di tutta quella gloria scintillando sugli ori dei mosaici, vivificando i petali delle piante, esprimendo la resina dai cipressi, luccicando nelle fontane, illuminando il fumo argentino degli incensi, rendendo corusco ogni santuario, come un gioiello meraviglioso. L'arte dei Cosmati fu la più profonda espressione dell'anima latina: in essa si ritrovano le forme larghe e severe dell'architettura romana maritate a quel bisogno di colore e di calore che fu proprio degli italiani. Ogni chiesa è un inno d'amore: ma è un inno scritto in belli elegi sereni in cui si riflette e vibra e mormora ancora l'eco possente della grande poesia antica…(…).



Basilica di San Paolo fuori le mura. Chiostro cosmatesco. In questa immagine possiamo vedere riflesso lo spirito e le parole di Diego Angeli: "…e perché i fiori erano meravigliosi, tappezzarono i giardini intorno alle antiche basiliche rinnovate…". Fiori e arte cosmatesca si fondono in una unica poesia.

E questa arte (quella dei Cosmati), fu arte di eleganza e di luce. Durante la prima metà del secolo XIII, si rifecero quasi tutte le chiese[2] e i privati seguirono l'esempio di Onorio III – il papa Savelli – che fu tra i primissimi riedificatori di Roma. In quel rifacimento, molti pronaoli furono atterrati: oramai si voleva il bel portico a colonna…Ma fu principalmente all'interno delle chiese che si esercitò la fantasia dei marmorari romani. Nel maggior numero di esse, furono

[2] Il che conferma la mia tesi secondo cui la maggior parte dei vecchi pavimenti precosmateschi realizzati soprattutto sotto il papato di Pasquale II, vennero restaurati e rifatti parzialmente nell'epoca dei maestri Cosmati, come ho già evidenziato nei miei lavori, a cominciare probabilmente dall'ultimo ventennio del XII secolo con Lorenzo di Tebaldo e il figlio Iacopo e fino alla metà del XIII con i maestri Cosma e i figli Luca e Iacopo *alter*. Inoltre, in questa fase riedificatoria e restauratrice potrebbe collocarsi il pavimento cosmatesco della basilica di Santa Maria Antiqua (i soli lacerti più vicini alla tecnica cosmatesca) che io sostengo datarsi tra il XII e il XIII secolo, in un periodo vicino a quello del pavimento della basilica di San Clemente del quale sembra essere un fratello gemello.

rifatti i pavimenti, a marmi policromi che con svariatissimi disegni geometrici tentano di ricuperare la bellezza decorativa dei tappeti orientali. Anche la *Schola cantorum* con i due amboni per la lettura dell'Epistola e dell'Evangelio, fu riccamente decorata dai Cosmati".

Questa enfatica, struggente, suggestiva, emozionante e poetica introduzione di Diego Angeli, tra le più belle che si possano leggere, ci ha fatto rivivere nelle sue chiare, appassionate e veritiere parole, le emozioni dei secoli bui della storia medievale di Roma. Essa ci apre la mente per comprendere lo spirito della gente comune, dei potenti, dei laici e dei fedeli per i quali furono prodotte le opere che tra poco prenderemo in esame.

Una città in pieno fermento, dunque, la Roma dei primi decenni del XII secolo, sotto la cui spinta artistica del papa Pasquale II, alcune chiese furono ricostruite *a fundamentis*, mentre altre furono edificate nuove insieme ai loro primi pavimenti precosmateschi. Le parole di Angeli ci mostrano come una fotografia l'intento dei primi marmorari romani: di *magister Paulus*, di *Tebaldo marmoraro*, ecc., che forti della tecnica acquisita alla scuola desideriana di Montecassino, gettarono in Roma le basi per la fioritura di botteghe marmorarie che sviluppassero autonomamente un proprio linguaggio in una continua fusione tra le proprie tradizioni classiche e le nuove componenti locali decorative ed architettoniche.

Sotto: Basilica di San Giovanni in Laterano. Chiostro cosmatesco, dettaglio.



PAVIMENTI COSMATESCHI DI ROMA

Dopo la lunga introduzione sulla storia dei Cosmati (Vol. 1), la cronologia, l'arte dell'*opus sectile* e il discernimento storico e artistico delle opere definibili precosmatesche, siamo in grado ora di affrontare l'argomento dei pavimenti cosmateschi di Roma; analizzarli per tracciare un quadro storico e attraverso i possibili confronti stilistici, formulare qualche ipotesi circa l'attribuzione agli artefici marmorari romani.

I pavimenti che andremo ad analizzare sono quelli che ho potuto vedere personalmente in più di una trentina di chiese tra le più importanti di Roma, in un tour durato incessantemente cinque giorni di seguito tra il 9 e il 13 agosto del 2011 e in molte visite singole durante il 2011 e il 2012. Alcune chiese, al momento della visita, erano purtroppo chiuse, come Santa Balbina e San Bartolomeo all'Isola Tiberina, tuttavia ho avuto la possibilità di vedere la maggior parte dei pavimenti cosmateschi a Roma e di trarre alcune importanti considerazioni che vanno a confermare quanto già da tempo avevo creduto ed ipotizzato, a seguito delle considerazioni scaturite dall'analisi dei pavimenti cosmateschi presenti nel basso Lazio.

I pavimenti "ri-cosmateschi"

Tra le prime considerazioni da fare, la più importante credo sia quella che stabilisce concretamente un dato di fatto incontrovertibile che sta, credo, alla base di qualsiasi studio sui pavimenti dei Cosmati. Alcuni tra i più importanti studiosi di questo argomento, hanno analizzato i pavimenti cosmateschi senza tenere conto di un fatto assolutamente importante per una oggettiva e corretta interpretazione degli stessi e che è il primo *assumptus* che riporto di seguito:

1) Quasi tutti i pavimenti "cosmateschi" presenti nelle basiliche romane sono in realtà "precosmateschi" perché realizzati all'epoca della consacrazione delle rispettive chiese. Assunto ciò, si ha di conseguenza che:

2) La maggior parte dei pavimenti precosmateschi realizzati fino al 1160 sono stati rimaneggiati attraverso restauri già dagli stessi maestri Cosmati nel periodo dal 1190 al 1250. Da ciò deriva la constatazione finora inspiegata che in molti dei pavimenti romani sopravvivono diversi stili, come si dirà anche tra poco.

3)Tutti i pavimenti che definiamo "cosmateschi" a Roma, nel Lazio, nel Centro e nel Meridione d'Italia, sono stati in gran parte ricostruiti, spesso in modo arbitrario, dopo che gli originali manufatti furono smantellati durante la devastazione dovuta ai nuovi canoni del concilio tridentino e all'introduzione dello stile barocco.

Ciò determina che di "originale" dei pavimenti cosmateschi ci sono pervenuti solo pochi e rarissimi reperti, spesso manomessi da antichi o recenti restauri e ritocchi. Allo stesso modo, la disposizione dei riquadri pavimentali, nell'attuale assetto che si vede, non può corrispondere, se non in piccola parte per quasi tutti i casi a noi sconosciuti, all'aspetto e alle *facies* originali dei pavimenti cosmateschi così come furono concepiti dagli artisti romani nel XII e XIII secolo.

Ciò che noi vediamo oggi, quindi, non può essere preso in modo assoluto come modello di riferimento per tentare difficili, spesso inadeguate, e fantastiche interpretazioni simbolico-religiose o, peggio, classificare stilemi e modi che dovrebbero definire l'arte dei Cosmati per quanto riguarda la realizzazione dei pavimenti. La ricerca dei moduli, delle proporzioni tra i vari



Genazzano. Chiesa di San Nicola. Pavimento cosmatesco rifatto da papa Martino V circa il 1430 probabilmente con gli avanzi dei pavimenti delle chiese dirute intorno al Laterano e forse degli stessi resti dell'antico pavimento musivo della basilica Lateranense.

dischi o i lati di un riquadro che contiene una guilloche o un quinconce, non possono rappresentare un modello certo di studio, trattandosi di un artefatto derivato da una situazione invece irreale, perché è il prodotto di una ricostruzione nel migliore dei casi basata solo su disegni che riproducevano gli originali. Ma noi sappiamo bene che nell'epoca barocca il desiderio maggiore era quello di distruggere e sostituire gli arredi medievali, compresi i pavimenti, e solo l'opera e la preghiera di uomini che seppero comprendere il valore storico e artistico di questi più antichi monumenti riuscì a salvarne una parte che è arrivata fino a noi. Non sono propenso a credere, quindi, che tra il 1500 e il 1750 vi sia stata una coscienza conservatrice di queste opere che abbia tenuto a cuore la loro tutela in quanto opere d'arte; penso invece che esse furono viste solo come materiale di reimpiego e abbellimento per le nuove chiese barocche, così come accadde per il pavimento della basilica di S. Giovanni in Laterano dove l'originale andato distrutto fu sostituito da Papa Martino V, alla fine del XV secolo, con il materiale di spoglio recuperato dalle chiese dirute nelle campagne circostanti il Laterano e gli avanzi del materiale antico furono reimpiegati per formare il pavimento che oggi si vede nella chiesa di San Nicola a Genazzano!

Anagni (FR). Chiesa di San Pietro in Vineis. Dettaglio dei resti del pavimento cosmatesco realizzato circa il 1231 da Cosma e i figli Iacopo e Luca. Si tratta probabilmente di una ricostruzione, forse di epoca rinascimentale, con il riutilizzo di parte dell'antico pavimento che un tempo era nella navata centrale.
Anche in questo caso, quindi, è possibile riconoscere autentiche firme stilistiche dei Cosmati, ma la facies *completa dell'antico pavimento è andata perduta per sempre.*



Questo può essere un caso emblematico del fatto che, in mancanza di una documentazione storica, un pavimento cosmatesco come quello di S. Giovanni in Laterano o quello della chiesa di San Nicola a Genazzano, entrambi derivati dai recuperi del materiale prelevato nelle chiese vicine al Laterano, potrebbe essere interpretato in tutt'altro errato modo. Così, ad Anagni si ha l'esempio di un antico pavimento cosmatesco realizzato nella chiesa di S. Pietro in Vineis e nei secoli deturpato, smantellato e in buona parte riutilizzato come materiale di reimpiego e abbellimento decorativo nelle vicine chiese anagnine di S. Andrea e S. Giacomo in S. Paolo. Potrebbero essere molti altri i casi di pavimenti

smontati, trasportati altrove e rimontati, come molti sono i casi simili che si sono avuti in epoca barocca, reimpiegando nei restauri solo alcune parti originali, come le tessere meglio conservate, e alcuni riquadri più importanti, come i quinconce e le guilloche, mentre il resto del pavimento è integrato con lastre di marmo moderne. Per non parlare di quei riquadri pavimentali cosmateschi in cui si vedono inserite decine di lastre e plutei di recinzioni presbiteriali, come attesta perfettamente con la data del 1745 il ricostruito pavimento "ri-cosmatesco" della chiesa di San Gregorio al Celio.

4) Dato il primo assunto, si deve concludere che i pavimenti cosmateschi, originali al cento per cento, non esistono più o, almeno, esistono solo nei pochi e rari reperti integrati nei pavimenti ricostituiti durante i secoli. In particolare le parti originali di un pavimento cosmatesco potrebbero essere quelle rappresentate dai rari frammenti rimasti quasi intatti, come parti di quinconce o di *rotae* che nel corso del tempo furono staccate intere dal litostrato originale e reimpiegate nel nuovo pavimento. Questi reperti possono solo aver subito qualche lieve ritocco come la sostituzione di piccole tessere andate perdute per colmare il vuoto della cella che le ospitava.

I pavimenti ricostituiti mostrano alcune caratteristiche che possiamo definire tipiche a seconda dei periodi in cui il pavimento fu manomesso.

5) I pavimenti originali cosmateschi erano concepiti dai maestri Cosmati e, in generale da tutte le botteghe marmorarie, come un tappeto mosaicale di pietra che sortisce l'effetto di una pittura in cui le caratteristiche principali sono:

a) l'organicità del disegno unitario, la distribuzione dei rettangoli pavimentali e dei disegni a mosaico rispetto alla linea dell'asse longitudinale della navata principale della chiesa;

b) il rispetto di una simmetria geometrica e policroma perfetta nei disegni eseguiti, esattamente come si vede nei monumenti degli arredi presbiteriali;

c) una particolare attenzione alla ricchezza decorativa e al simbolismo iconografico della fascia pavimentale nella navata centrale e nel presbiterio;

d) una probabile estensione del mosaico in *opus sectile* a tutta la superficie pavimentale della chiesa.

6) I pavimenti ricostituiti dal XIV secolo in poi mostrano le seguenti caratteristiche che si differenziano sensibilmente da quelle dei pavimenti originali:

a) Il disegno unitario non presenta una organicità logica o particolare nella distribuzione delle ripartizioni rettangolari rispetto alla superficie della chiesa;

b) Il rispetto della corrispondenza simmetrica nelle geometrie dei disegni è spesso presente, ma è quasi del tutto assente per quanto riguarda la simmetria policroma delle tessere che li compongono, specie quando si tratta di restauri compresi nell'epoca tra il XVI e il XVIII secolo. Tale caratteristica è invece stata rispettata in gran parte dei restauri avvenuti tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo, come in S. Maria in Trastevere, S. Maria in Cosmedin, ecc. Similmente, quasi tutti i pavimenti cosmateschi di Roma e del Lazio, come anche gli altri del centro Italia, se restaurati nell'epoca barocca presentano anch'essi la stessa caratteristica dell'asimmetria policroma nel reimpiego delle tessere. Ciò esprime chiaramente una volontà al riuso del materiale senza tener conto del significato artistico dello stesso e della bellezza del lavoro finale. Inserire tessere di forma uguale alle altre, ma di colore qualsiasi, negli spazi vuoti, era più facile che cercare di ritrovare quelle dello stesso colore, specie se

si trattava del "giallo antico" e se il lavoro era portato avanti con una certa fretta e superficialità, come si vede in molti dei pavimenti ricostruiti.

c) I pavimenti ricostruiti in epoca moderna (fine '800, inizi '900 e fino all'era attuale) si distinguono per il materiale nuovo utilizzato e per l'uso corretto delle tessere nei motivi geometrici a formare simmetrie policrome corrette.

Sulla base di quanto detto, ciò che resta oggi dei veri pavimenti cosmateschi è solo una reinterpretazione dell'originale, spesso arbitraria e superficiale con il reimpiego dei materiali antichi, avvenuta nel corso dei secoli e a seconda delle esigenze di ciascuna parrocchia. Il quinconce decentrato presente al termine della fascia centrale nella navata della cattedrale di Civita Castellana, non credo sia una scelta dei Cosmati, ma una ricostruzione arbitraria voluta nel XVIII secolo, o precedente, quando si cercò di conservare parte del pavimento originale. Pavimenti rifatti moderni e misti a quelli ricostruiti in epoca barocca se ne trovano ovunque nelle basiliche Romane e nulla di originale vi si può osservare, se non un riutilizzo di parte delle tessere originali, e dei frammenti dei dischi porfiretici. Di tutta l'arte cosmatesca presente sul territorio laziale e campano, sono pochissime le testimonianze di reperti veramente originali e forse mai toccati.

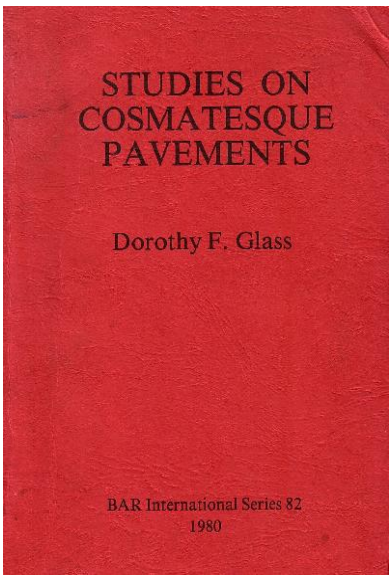
Il reperto di Marino (Roma), proveniente dall'antica chiesa di S. Lucia, oggi museo, può forse essere considerato tale[3]; parti di *rotae* e dei quinconce presenti nella cripta di San Magno, nella cattedrale di Anagni, possono essere forse considerati originali, insieme a piccole porzioni del rimanente pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis, sempre in Anagni; l'ormai sconosciuto ed eccezionale reperto costituito dal portale a semirosone dell'abbandonata chiesa dell'antica abbazia di Rossilli presso Gavignano (Roma), riscoperta ultimamente da chi scrive, può essere considerato un reperto pressappoco originale, così come molti altri pezzi di architettura come portali, plutei e transenne, candelabri per il cero pasquale e cibori. Infatti sarebbero da considerare ancora "originali" anche quei reperti che hanno subito solo qualche lieve manomissione e dove la superficie dell'opera si mostra nella sua totale integrità, ma ciò avviene soprattutto per gli arredi presbiteriali, non certo per i pavimenti.

Questi, quando non furono distrutti dagli eventi calamitosi, come terremoti e inondazioni, subirono danni per l'incuria e le guerre e infine furono smantellati per dare spazio alla moda barocca. Perciò, in tutto il Lazio non esiste un solo pavimento precosmatesco e cosmatesco che non abbia subito il benché minimo danno o manomissione rispetto alle condizioni originali. Ma ciò che ho voluto sottolineare in queste pagine è il fatto che essendo stati ricostruiti quasi sempre in modo arbitrario, senza la cultura e lo spirito del restauro conservativo moderno, essi hanno subito modifiche tali che oggi non è più possibile stabilire concretamente se le loro *facies* corrispondono realmente all'intento dei pavimenti cosmateschi originali, se non nelle limitate porzioni sopra dette. Tenendo presente l'importanza che nel medioevo, e in particolare nel periodo romanico e gotico, aveva la realizzazione di architetture sviluppate con la ripetizione di moduli che rispondevano a precisi rapporti proporzionali numerici, non si può rimanere troppo stupiti se i quinconce e alcuni riquadri pavimentali, che a volte potrebbero rispecchiare le antiche misure e proporzioni, rimandano costantemente al numero aureo. Tuttavia, è da tenere sempre presente che se i dischi porfiretici sono spesso quelli originali e quindi anche le fasce decorative che gli girano intorno fino a completare probabilmente il riquadro intero, non è detto che una lunga successione di guilloche o di

[3] Si veda N. Severino, *Le Luminarie della Fede, vol. 5 L'arte cosmatesca nel Basso Lazio*, ed. ilmiolibro.it, Roccasecca, 2011

quinconce, o l'esistenza isolata di qualcuno di essi, frutto delle successive ricostruzioni, debbano essere sempre interpretati nello stesso modo. Per esempio, la gran parte delle fasce marmoree perimetrali delle partizioni rettangolari, non sono originali e potrebbero essere di dimensioni diverse (lunghezza e larghezza) rispetto a quelle utilizzate dai Cosmati: sarebbe quindi inutile cercare rapporti proporzionali in un disegno che è solo la ricostruzione e la reinterpretazione di ciò che forse doveva rappresentare l'originale.

L'opera della Glass



L'immagine raffigura il frontespizio dell'opera di Glass, in una delle rare copie presenti in Italia, ed appartenente alla collezione di N. Severino.

Nel 1980 Dorothy Glass pubblicava la sua tesi di laurea dal titolo "*Studies on Cosmatesque Pavements*". Per farlo, la studiosa venne a vivere in Italia per qualche tempo avendo così modo di vedere molti pavimenti di Roma e del Lazio. Tale opera è ancora oggi un caposaldo della materia e l'unica specifica sull'argomento dei pavimenti cosmateschi. Gli altri libri sono dedicati più genericamente all'architettura cosmatesca e solo pochi articoli specifici riguardano i pavimenti.

Devo dire che ho avuto modo di leggere il libro di Glass solo dopo circa un anno da quando iniziai ad analizzare i pavimenti cosmateschi del basso Lazio e dell'alta Campania, e non poche volte sono rimasto sorpreso nel constatare che le mie ipotesi e conclusioni sono sempre risultate allineate a quelle riportate nel suo libro.

Il *modus operandi* di Glass

Il modo di effettuare confronti tra i pavimenti cosmateschi è quello diretto, visuale, che si basa sulla comparazione stilistica delle partizioni rettangolari e i singoli patterns che le compongono; osservare quante volte tali patterns compaiono, si susseguono o si ripetono, il colore formato dalle singole tessere, ovvero il cromatismo principale che colpisce l'occhio all'osservazione generale, ed altri espedienti simili. Tale operazione ha suggerito a Glass la formazione di un *vocabulary cards* per mezzo del quale definire univocamente i patterns e fare un disegno schematico dei pavimenti con l'indicazione delle caratteristiche di tali patterns.

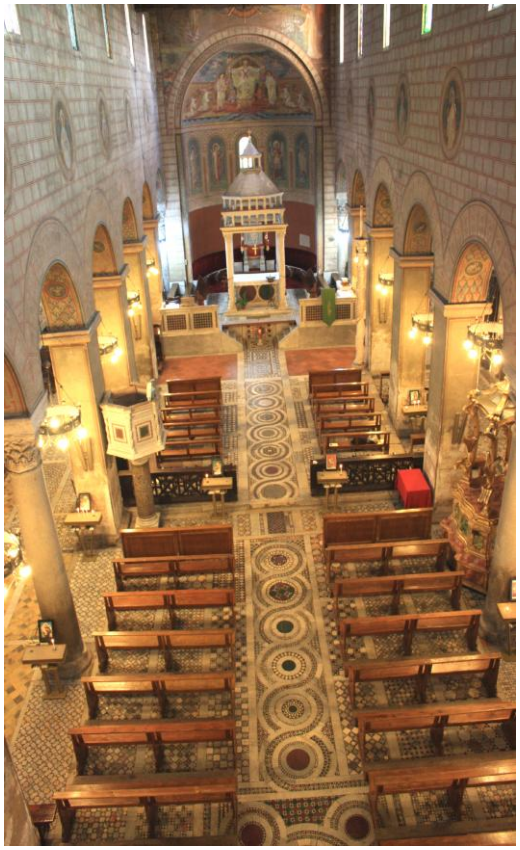
Più in generale, Glass elenca tre modi per il suo scopo:

1) studiare la cronologia della costruzione medievale dell'edificio (origine, restauri e rifacimenti, ampliamenti, ricostruzioni *a fundamentis*, ecc.);
2) cercare eventuali fonti documentali ed epigrafiche, se queste esistono;
3) effettuare una analisi della comparazione stilistica dei patterns.

Riguardo al punto 3), divide i patterns delle partizioni reticolari in quattro gruppi distinti:

1) quelli che appaiono in massima parte nel XII e nel XIII secolo e che costituiscono una "*koiné of the craft*", cioè un vero e proprio linguaggio artistico professionale che doveva caratterizzare l'arte dei maestri marmorari romani;
2) quelli che appaiono più comunemente nella prima metà del XII secolo per poi gradualmente scomparire;
3) piccoli e distinti gruppi di patterns che compaiono principalmente in tre chiese nel Lazio settentrionale, due delle quali conservano altri lavori cosmateschi attribuiti alla famiglia dei Ranuccio (o Rainerius);
4) Un gruppo di più complesse versioni di già conosciuti patterns, ovvero una evoluzione tecnica di patterns già in uso in precedenza, i quali appaiono per la prima volta nella prima decade del XIII secolo.

Infine, Glass conclude che nel caso in cui non ci fossero altri elementi, documentali o epigrafici, che possano aiutare nell'indagine, i patterns costituiscono l'unico modo per cercare di stabilire una cronologia del pavimento. Questo è il metodo spiegato da Glass nel suo libro. L'errore di valutazione, però, che la portò ad attribuire il pavimento della cattedrale di Ferentino *a magister Paulus*, lasciandosi trarre in inganno dall'iscrizione che corre sul bordo di uno dei plutei dell'antica transenna, è sintomatico di come sia facile trarre conclusioni che poi si rivelano erronee quando si è costretti ad affidarsi esclusivamente al metodo della comparazione stilistica degli elementi che caratterizzano un pavimento cosmatesco. Nel caso, poi, del pavimento del duomo di Ferentino, sussiste un doppio errore di valutazione in quanto il riferimento a *magister Paulus* è facilmente riferibile ai primi decenni del XII secolo, mentre stilisticamente il pavimento è perfettamente riferibile ai primi decenni del XIII secolo, come è stato poi confermato dai documenti di archivio ritrovati recentemente[4] secondo i quali è possibile attribuire il pavimento a Iacopo di Lorenzo entro la prima decade del 1200.



Ferentino. Cattedrale dei Santi Giovanni e Paolo. Interno.

Se Glass avesse veramente seguito alla lettera il suo *modus operandi*, avrebbe forse potuto dare maggior peso alla sottile, ma significativa, differenza tra i pavimenti precosmateschi del XII secolo e quelli di Iacopo di Lorenzo e suo figlio Cosma del XIII secolo. Nell'analizzare il pavimento della basilica dei Santi Quattro Coronati, per il quale la studiosa sembra aver avuto una predilezione particolare, avrebbe forse dovuto dare maggior peso alla netta differenza tra il grande quinconce che si trova al centro della navata e i piccoli quinconce dei pavimenti di Ferentino, Anagni, Civita Castellana, ecc., e trarre le conclusioni a cui sono arrivato io e che determinano la sostanziale differenza cronologico-stilistica dei due periodi in cui lavorarono *Paulus* e le famiglie successive. Da ciò si sarebbe potuto osservare anche la "fusione" dei due stili, dovuti ai restauri del XII e XIII secolo da parte degli stessi maestri Cosmati.

In realtà la studiosa, come accaduto per me, si era resa già conto delle difficoltà oggettive nell'individuare linee originali in pavimenti che risultavano visibilmente scomposti, distrutti, manomessi e ricostruiti, ma nel suo studio non è riuscita a formulare le ipotesi che sto proponendo.

Anche lei, soggiogata dalle teorie delle proporzioni, descrive e confronta i quinconce dei pavimenti di varie chiese, senza tenere conto che essi erano stati quasi tutti rimontati in modo arbitrario e senza avere la certezza di una ricomposizione corretta, secondo il disegno originale andato perduto.

Inoltre, non credo si possa parlare di un *modus operandi* connesso alla teoria delle proporzioni perché fino ad oggi non è stato considerato il fatto che la maggior parte dei quinconce presenti nelle basiliche romane si differenziano tra loro, prima che nei dettagli stilistici, nel concetto della forma e nelle dimensioni. I quinconce realizzati da Iacopo di Lorenzo nell'età matura e dai suoi successori Cosma e Luca, si possono definire quasi una standardizzazione degli antichi quinconce precosmateschi i quali, dall'aspetto più tozzo e semplici, erano quasi sempre di dimensioni gigantesche, come appunto molti di quelli che si vedono a Roma di cui alcuni meravigliosi esempi sono nelle basiliche di San Marco, San

[4] Si veda a tal proposito N. Severino, *Arte Cosmatesca: la Cattedrale di Ferentino*, ed. ilmiolibro.it, gruppo editoriale l'Espresso, Roccasecca, 2011.

Benedetto in Piscinula, Santa Francesca Romana, San Saba, San Crisogono, Santa Maria in Cosmedin, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo al Celio, San Gregorio al Celio, Santa Maria in Trastevere in cui si vede un misto di elementi precosmateschi e cosmateschi, compresi i quinconce. Questi sono solo alcuni esempi che aiutano a capire e a dimostrare come i primitivi pavimenti musivi delle basiliche romane fossero stati un tempo tutti precosmateschi fin verso la fine del XII secolo, per poi essere in parte trasformati dagli stessi restauri commissionati alle botteghe di marmorari romani appartenenti alle famiglie cosmatesche.



Epigrafe fatta forse da Iacopo di Lorenzo per commemorare il nome e i lavori di magister Paulus nella cattedrale di Ferentino.

Se dobbiamo tener fede al *modus operandi* e ammettere che, anche se ricostruiti, alcuni pavimenti come quelli di Ferentino e di Anagni, rispondono a determinate tipologie standard dei pavimenti di concezione cosmatesca matura, allora bisogna dire che le differenze stilistiche e proporzionali tra i quinconce delle basiliche citate sopra e quelli cosmateschi presenti nelle città ciociare, determinano un punto di riferimento importante per la differenziazione degli stilemi precosmateschi e cosmateschi, permettendoci non solo di riferire i pavimenti in una certa epoca, ma di distinguerli dai successivi impianti delle botteghe romane dei primi decenni del XIII secolo.

Questa differenza, che agli occhi dell'osservatore si rende ben visibile attraverso i resti pavimentali, anche se ricostruiti, delle basiliche romane e nei relativi confronti con quelli al di fuori di Roma, aveva già intrigato la Glass nella sua visita in Italia, ma la studiosa aveva trovato difficoltà nel riconoscere i dettagli di cui stiamo parlando.

Nella pagina 3 del suo testo, la Glass si rende conto che è difficile stabilire come fossero i pavimenti originali presso l'abside delle chiese, perché questi furono quasi tutti distrutti durante i rinnovamenti. E in ciò mi trovo perfettamente allineato alla sua tesi, anche se io propendo per una estensione a tutto il litostrato della chiesa e non solo al presbiterio.

A pagina 21 del suo libro scrive: "*I pavimenti "provinciali" la cui differenza dai pavimenti puramente cosmateschi è data non dall'ignoranza o dall'incapacità dei marmorari artefici, ma dalla mancanza e irreperibilità dei materiali. La chiesa di San Nicola rientra in questo contesto!*"[5]. La Glass non sapeva e non poteva immaginare che il pavimento della chiesa di San Nicola a Genazzano non era originale della chiesa, ma fu fatto trasportare in quel luogo dal papa Martino V avendolo ricavato, come detto, dal materiale di reimpiego dei resti dello smantellato pavimento precosmatesco della basilica di San Giovanni in Laterano[6].

A pagina 42 la Glass parla delle possibili alterazioni delle misure e delle proporzioni tra gli elementi che compongono un pavimento a causa dei restauri e "riassemblamenti" e secondo lei l'unico pavimento atto a dare risultati e stime matematiche attendibili è quello della basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma, ma ricorda che la *Schola cantorum* è stata distrutta, mentre la navata centrale con il pavimento sembra essere rimasta intatta.

---

[5] E' importante sottolineare come ancora oggi le parole della Glass siano state prese alla lettera da studiosi affermati come Enrico Bassan che nel suo libretto *Itinerari Cosmateschi: Lazio e dintorni, del 2008*, riporta esattamente le stesse erronee conclusioni relativamente al pavimento della chiesa di San Nicola di Genazzano.

[6] Per le vicende storiche e l'analisi del pavimento di San Nicola a Genazzano, si veda il mio libro *Le Luminarie della Fede*, della collana Arte Cosmatesca Vol. 5, *Itinerari d'arte Cosmatesca nel basso Lazio,* ed. ilmiolibro.it per Cromografica, Roma, 2011.

Tale pavimento è ritenuto tra i pochi di Roma più vicini a come doveva essere l'originale, ma l'osservazione dettagliata mostra che esso ha subito la stessa sorte di tutti gli altri pavimenti: restauri e ritocchi in varie epoche, e la prima cosa che si nota di più è proprio l'accanimento sulla fascia centrale che sembra essere addirittura rifatta già in epoca cosmatesca, come detto nell'apposito paragrafo dedicato a questa basilica.

Non pavimenti originali, quindi, ma ricostruzioni più o meno tarde e più o meno arbitrarie di ciò che rimaneva degli smantellati antichi pavimenti cosmateschi. E' ciò che noi oggi ci ritroviamo a studiare e ad analizzare. Tenendo presente questi concetti fondamentali, si può entrare nel merito delle considerazioni fatte per cercare di formulare ipotesi sulle cronologie e sulle attribuzioni degli stessi alle varie botteghe marmorarie.

Il libro di Dorothy Glass costituisce ancora oggi un punto di riferimento fondamentale per chi si accinge a ripercorrere la storia e l'arte dei pavimenti cosmateschi. Il volume è il frutto di una lunga ricerca storico-documentale iniziata nel 1967 come dissertazione per la The Johns Hopkins University. Grazie ai finanziamenti ottenuti da vari enti e all'aiuto di diversi autori, tra cui anche italiani che effettuarono misure sui pavimenti di Roma e del Lazio, l'autrice riuscì a terminare il lavoro firmando la prefazione il 1 maggio del 1978. Il libro fu pubblicato da B.A.R. International Series 82 a Oxford nel 1980 al costo di 15 sterline a copia. Il volume è semplice, spartano e fin troppo arrangiato, graficamente parlando, perché è impaginato e pubblicato come un semplice dattiloscritto in 140 pagine di testo. Poi sono aggiunte undici pagine di disegni che raffigurano alcuni tra i più comuni patterns usati dai Cosmati nei loro pavimenti, 80 foto in b/n che mostrano pavimenti di Roma, del Lazio ed altri ad illustrazione del testo e, infine, quattro disegni di cui due di grandi dimensioni su foglio ripiegato, che raffigurano i pavimenti delle basiliche dei Santi Quattro Coronati e di Sant'Andrea in Flumine a Ponzano Romano. Il volume termina con una discreta bibliografia selezionata, un indice dei siti visitati e un indice degli artisti marmorari citati.

Dal 1980 ad oggi, non è stato più pubblicato un libro di grande portata, specifico sulla storia dei pavimenti cosmateschi. Si può certamente tenere conto della recente pubblicazione in inglese di Paloma Pajares Ayuela, *Cormatesque Ornament*s, del 2002, ma solo poche pagine trattano specificamente dei pavimenti, perché tutto il volume verte sulle opere cosmatesche in generale, dai campanili, ai chiostri, agli arredi interni delle chiese. Solo il pavimento della basilica di San Clemente è stato trattato con dovizia di particolari perché la Pajares vi fece uno studio dettagliato per suo conto.

Altri libri specifici sui Cosmati sono stati pubblicati di recente dall'architetto Luca Creti, nel 2002 e nel 2010. Il primo, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, è generico sulla storia dei marmorari romani, il secondo, *In Marmoris Arte Periti, la bottega cosmatescha di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, è un eccellente volume di architettura cosmatesca in cui l'autore prende in esame solo i pavimenti delle cattedrali di Ferentino, Anagni e Civita Castellana. Nel 2006, lo studioso Enrico Bassan, ha pubblicato *Itinerari Cosmateschi: Lazio e dintorni*, in cui accenna brevemente alle opere cosmatesche, tra cui i pavimenti, ma non quelli delle basiliche Romane. Diversi autori hanno scritto articoli più o meno lunghi su questo o su quel pavimento musivo, sulle influenze bizantine e via dicendo, ma nessun libro specifico sull'argomento. E' per questo motivo che l'opera della Glass è stata considerata fino ad oggi un punto unico di riferimento, quasi una bibbia non dimostrata, alla quale affidarsi per scrivere articoli e saggi sull'argomento. Alla luce delle mie ricerche, però, questo fatto oggi non trova più molti riscontri. Fermo restando la validità della ricerca effettuata dalla

studiosa inglese e l'indubbio valore storico delle sue descrizioni dei pavimenti visitati ormai più di quarant'anni fa e diligentemente raccolte nel suo itinerario ragionato, molte delle sue supposizioni, diventate poi conclusioni e quindi punti fermi per le successive indagini, risultano non sempre suffragate dalla realtà dei fatti.

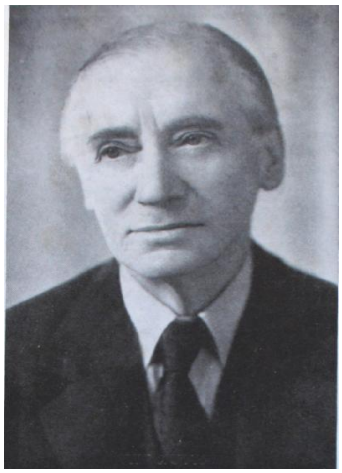
Nel suo itinerario, la Glass ha inserito anche quelle chiese di cui ha avuto notizia documentale, rifacendosi ad autori come Hüelsen, Armellini, Crescimbeni e soprattutto l'Ugonio, dell'esistenza in passato di opere e pavimenti cosmateschi che al suo tempo non esistevano più. Farò anch'io lo stesso, per non perdere la memoria del passaggio dei maestri marmorari romani nelle innumerevoli chiese medievali di Roma.

LISTA DELLE CHIESE CON PAVIMENTI COSMATESCHI DESCRITTE DA GLASS

S. AGNESE IN AGONE
S. AMBROGIO IN PESCHERIA
S. APOLLINARE IN PIAZZA NAVONA
S. BARTOLOMEO ALL'ISOLA
S. BENEDETTO IN PISCINULA
SS. BONIFACIO E ALESSIO
S. CECILIA IN TRASTEVERE
S. CLEMENTE
SS. COSMA E DAMIANO
S. CRISOGONO
S. CROCE IN GERUSALEMME
S. EUSTACHIO
S. FRANCESCA ROMANA O SANTA MARIA NOVA
S. GIACOMO ALLA LUNGARA O IN SETTIGNANO
S. GIORGIO IN VELABRO
SS. GIOVANNI E PAOLO
S. GIOVANNI A PORTA LATINA
S. GREGORIO MAGNO AL CELIO
S. IVO DI BRETAGNA
S. LORENZO IN LUCINA
S. LORENZO FUORI LE MURA
S. MARCO
S. MARIA IN AQUIRO
S. MARIA IN ARACOELI
S. MARIA IN COSMEDIN
S. MARIA IN DOMNICA ALLA NAVICELLA
S. MARIA MAGGIORE
S. MARIA DELLA PACE
S. MARIA SCALA COELI
S. MARIA IN TRASTEVERE
S. MARIA IN VIA LATA
SS. MICHELE E MAGNO O S. MICHELE IN SASSIA
SS. NEREO E ACHILLEO
S, NICOLA IN CARCERE
S. NICOLA DEI PREFETTI
S. PANCRAZIO
S. PIETRO IN VATICANO
S. PRASSEDE
SS. QUATTRO CORONATI

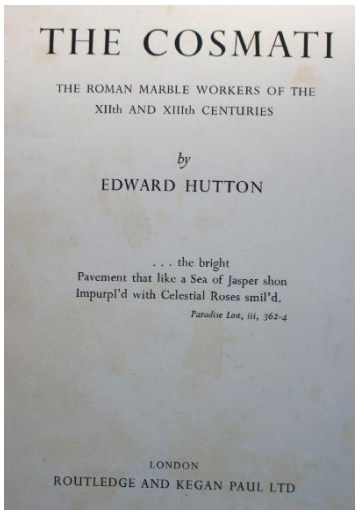
S. SABA
S. SABINA
SANCTA SANCTORUM (S. GIOVANNI IN LATERANO)
S. SILVESTRO IN CAPITE

Edward Hutton: The Cosmati



Abbiamo parlato dell'opera di Dorothy Glass, iniziata verso la fine degli anni '60 e pubblicata nel 1980, ma non possiamo dimenticare il suo antecedente più immediato costituito dal volume di Edward Hutton dal semplice titolo *The Cosmati*, pubblicato a Londra da Routledge & Kegan Paul nel 1950. Tuttavia, egli tratta l'argomento in modo generale raggruppando per tipologie i vari monumenti cosmateschi e dandone un elenco con qualche descrizione. Così i pavimenti costituiscono solo circa cinque pagine (25-29) dell'intero volume. E' interessante ed emozionante leggere a pagina 26 che egli ha espresso il desiderio di dedicare un intero volume ai pavimenti cosmateschi di Roma, invece di quelle poche pagine, anche perché aveva dedicato oltre cinquanta anni della sua vita allo studio di questi pavimenti. Ma un tale libro, a sua firma, non è stato mai pubblicato, mentre sul suo palinsesto lavorò poi la Glass.

Dalle poche parole di Hutton possiamo capire che anche lui ha visto e considerato i pavimenti cosmateschi di Roma come un tutt'uno derivato da un'arte che secondo lui è iniziata nel grande disco di porfido contornato da "*mosaico di porfidi, serpentini e bianco antico nell'opus alexandrinum, così semplice e così amabile che rappresenta il punto di arrivo della perfezione nell'arte dei Cosmati*".



Cita alcuni dei restauri noti eseguiti in varie chiese, ma non offre alcuno spunto per decifrare le cronologie, le vicende e le possibili attribuzioni di ciascuno dei pavimenti romani di cui solo alcuni tra i più importanti vengono appena menzionati.

Nella confusione generale degli studi cosmateschi, specie dei pavimenti, vorrei ricordare qui alcune simpatiche affermazioni, le quali per quanto affascinanti credo siano solo il frutto della pura immaginazione, che Paloma Payares-Ayula, ha riportato nel suo pur pregevole volume *Cosmatesque Ornament: Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*, del 2002. A pagina 31 si legge "La sede della loro corporazione (dei Cosmati) sembra sia stata la chiesa dei SS. Quattro Coronati, in particolare la cappella di S. Silvestro che hanno probabilmente utilizzato come sala riunioni. Il maggiore dei loro laboratori è stato localizzato intorno a Via Lata e nei dintorni di Trevi. Sculture e frammenti di antiche costruzioni trovati nelle rovine di molti di questi laboratori furono probabilmente collezionati e studiati dai Cosmati come modelli per le loro proprie creazioni".

A pagina 79 si legge: "Le costruzioni di Roma che preservano il loro pavimento cosmatesco originale quasi interamente, che copre l'intero litostrato, sono San Clemente, San Crisogono, San Gregorio Magno, San Lorenzo fuori le Mura, Santa Maria in Cosmedin, SS. Quattro Coronati, la Cappella di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati, San Saba e il Sancta Sanctorum. In qualche chiesa, come Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, Santa Maria in Trastevere e Santa Prassede, il pavimento cosmatesco è stato restaurato, smantellato o ricostruito; tuttavia il disegno cosmatesco originale è rimasto

intatto. I pavimenti di Santa Maria in Aracoeli e di Santa Sabina, sono intatti ma anomali".

A pagina 259, invece, descrive dettagliatamente i patterns e i loro colori visti nella chiesa di San Clemente, come se si trattasse dell'opera originale cosmatesca.

Questi tre brevi esempi, tratti da un'opera recente come quella di Payares-Ayuela, sono l'ennesima conferma del fatto che lo studio dei pavimenti cosmateschi è stato, dai tempi di Glass e fino ad oggi, concepito quasi esclusivamente come un repertorio di notizie da prendere in prestito da altri autori e divulgarle senza alcuna significativa verifica. Sinceramente non so come l'autrice sia arrivata alla fantastica conclusione di definire la cappella religiosa di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, come "sala riunioni" dei Cosmati per discutere dei loro lavori. Eppure le sarebbe bastato verificare che la cappella fu costruita e consacrata nel 1247 per evitare di scrivere tale simpatica notizia e di conseguenza considerare un "cosmati-club" la chiesa dei Santi Quattro Coronati. Passi la zona di Trevi dove forse vi erano delle botteghe da cui emerse anche Drudo de Trivio, ma considerare la Via Lata come uno dei maggiori "laboratori" dei Cosmati mi sembra un pochino azzardato e fantasioso, sebbene il materiale lapideo antico a scopo di reimpiego fosse trovato li dai marmorari, come nel Foro, al Colosseo, al Celio, al Laterano e dovunque in Roma.

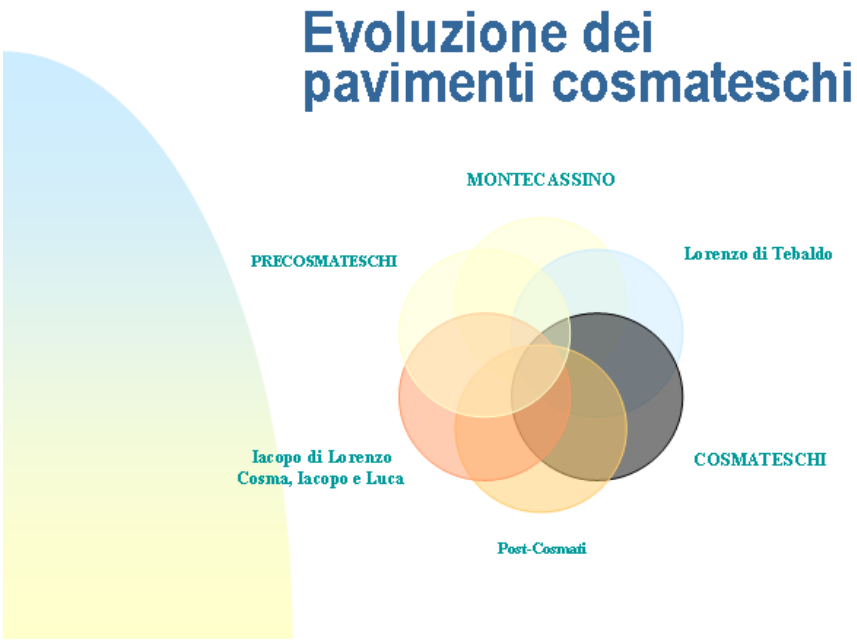
Il mio modus operandi

Sulla base di quanto detto finora, vorrei riassumere in alcuni punti essenziali le mie tesi secondo il mio *modus operandi*:

1) i pavimenti "cosmateschi" di Roma sono quasi tutti frutto di una ricostruzione;
2) le ricostruzioni sono state eseguite principalmente ad iniziare dall'epoca barocca e alcuni specificamente in occasione del giubileo del 1750;
3) il rifacimento dei litostrati può distinguersi in varie fasi:
a) lacerti pavimentali antichi originali, restaurati, in parte o minimamente ritoccati;
b) pavimenti restaurati dagli stessi Cosmati e maestri postumi;
c) pavimenti demoliti e ricostruiti, in modo arbitrario o tenendo conto solo dell'aspetto generale del disegno originario, dal XVI secolo in poi, utilizzando buona parte del materiale originale;
d) pavimenti ricostruiti nell'epoca barocca e fino al XVIII secolo, usando in parte materiale (tessere) originali e parte del materiale moderno, non di rado lastricando il pavimento con lastre tombali di ogni epoca;
e) pavimenti ricostruiti/restaurati tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900 utilizzando materiali antichi e moderni.

Ai punti c) e d) appartengono quei tipi di restauri e ricostruzioni che hanno determinato l'aspetto della maggior parte dei pavimenti "cosmateschi" di Roma. Il reimpiego del materiale originale fu inteso non come azione conservativa, ma come decorazione di abbellimento dei nuovi pavimenti. A tal scopo si ritrovano insieme elementi marmorei antichi e moderni, come buona parte delle tessere che formavano i pavimenti cosmateschi rimontate nei disegni che furono visti prima di smantellare i pavimenti originali. Per dare un aspetto nuovo e consolidare i pavimenti, furono impiegate lastre marmoree nuove per

delimitare gran parte le partizioni rettangolari e dei motivi geometrici, A tutto ciò si deve aggiungere l'uso sconsiderato di frammezzare i litostrati con lastre tombali, stemmi e decorazioni barocche. Sempre a questi due punti appartengono quei pavimenti che ho imparato a riconoscere come prodotti di quei restauri in cui si usava rimpiazzare le tessere andate perdute con materiale moderno e di qualsiasi colore, senza rispettare le simmetrie policrome dei motivi geometrici. Questo difetto lo si vede eliminato soltanto con i restauri conservativi iniziati alla fine del XIX secolo (vedi S. Croce in Gerusalemme, S. Maria in Cosmedin, Santa Maria Maggiore. San Giovanni in Laterano, ecc.).



Confronti e differenze tra gli elementi principali dei pavimenti cosmateschi di Roma ed altri presi a modello (Ferentino-Anagni)

- disegno unitario
- guilloche (grandezza, numero e sviluppo)
- quinconce (grandezza, numero e sviluppo)
- stile (se precosmatesco o cosmatesco)
- stato (se in buona parte originale, restaurato, totale, parziale, ecc.)

I pavimenti delle cattedrali di Ferentino e Anagni, in provincia di Frosinone, costituiscono una delle poche testimonianze di litostrati cosmateschi sviluppati quasi per intero che probabilmente tengono fede, almeno in buona parte, al disegno unitario originale. Sebbene molto restaurati, come d'altronde tutti gli altri dello stesso genere, essi possono essere presi come modello di confronto per quanto riguarda almeno alcune caratteristiche principali dell'intento cosmatesco. La differenza più vistosa, con molti dei pavimenti romani, è, come si è visto, quella stilistica e delle dimensioni nell'uso dei quinconce, come anche delle guilloche. Un dettaglio questo che ci permette di stabilire già con la sola analisi visiva una sorta di catalogazione dei pavimenti precosmateschi in cui si distinguono, sebbene ricostruiti, quinconce sovradimensionati rispetto agli standard utilizzati dai maestri Cosmati dal 1200 al 1250. Possiamo quindi

affermare, con una certa sicurezza, che i pavimenti in cui si vedono enormi quinconce, in genere uno o due in corrispondenza della navata mediana o nel presbiterio, possono essere riferiti ad un'epoca precosmatesca che termina probabilmente con l'ultimo decennio del XII secolo. I pavimenti, invece, in cui si vedono lunghe file di guilloche di medie e piccole dimensioni, oppure di quinconce singoli o messi in fila, giustapposti o concatenati, sono quelli da considerarsi prettamente cosmateschi, prodotti presumibilmente a partire dall'ultimo decennio del XII secolo sotto le maestranze di Iacopo di Lorenzo e fino a tutta la metà del XIII secolo, con i successori Cosma e Luca. I dettagli stilistici decorativi, invece, sono da considerarsi a parte perché in quel periodo ebbe termine la moda dei quinconce giganteschi e anche le altre scuole marmorarie adottarono le scelte cosmatesche dei quinconce di medie dimensioni.



Basilica di Santa Maria in Cosmedin. Il campanile romanico si erge maestoso nello splendido cielo blu di Roma.

I litostrati in cui si possono osservare entrambe queste caratteristiche, cioè dove convivono quinconce enormi che occupano una buona parte della navata centrale e poi quinconce piccoli di cui è evidente uno stile diverso, sono quelli che nel tempo sono stati soggetti a trasformazioni a causa di distruzioni, manomissioni restauri. Un esempio lo troviamo nella cattedrale di Terracina, dove al centro della navata si vede un gigantesco quinconce asimmetrico di chiaro stile precosmatesco, mentre nel presbiterio e tutto intorno a questo si notano quinconce di medie dimensioni di chiaro stile cosmatesco di derivazione della bottega di Lorenzo.

Questa differenza non si vede nei tre pavimenti che costituiscono, a mio parere, i monumenti pavimentali cosmateschi più importanti esistenti perché tutti e tre datati e con attribuzione certa di cui quello di Ferentino su base documentale, quelli di Anagni sono addirittura firmati. Neppure il pavimento della cattedrale di Civita Castellana, ricostruito nel XVIII secolo e attribuito solo su base stilistica, può essere preso a modello come pavimento cosmatesco meglio di questi presenti in terra ciociara. Ebbene in questi tre litostrati importanti, gli stilemi cosmateschi non contemplano l'uso di quinconce giganti, mostrando che tra il 1204 e il 1231 tali caratteristiche appartenevano ormai alla storia dei pavimenti precosmateschi. Tuttavia, anche il pavimento di Civita Castellana, d'accordo con Glass, mostra tali evidenze stilistiche comuni a quelli di Ferentino e Anagni che è impossibile non accreditarlo agli stessi maestri Cosmati che lavorarono alle altre decorazioni della cattedrale civitonica. Pure qui, quindi, non si vedono quinconce o *rotae* enormi, ma una lunga fila di quilloche, come in San Clemente, e gli stilemi classici dei pavimenti cosmateschi del XIII secolo.

Mentre nella chiesa abbaziale di S. Anastasio a Castel Sant'Elia, presso Nepi, ritorna il quinconce precosmatesco, come anche nella chiesa di S. Felice II Papa a Ceri.

Il pavimento della chiesa di Santa Maria in Cosmedin è stato dagli studiosi più volte accostato per analogie stilistiche ai pavimenti di Ferentino e di Anagni, probabilmente solo sulla base di confronti dei patterns nei motivi geometrici. Come si spiega allora il fatto che nel pavimento romano esiste un enorme quinconce, tipicamente precosmatesco, al centro della navata poco prima del coro? In effetti anche qui convivono elementi appartenenti all'antico pavimento precosmatesco che poi sono stati integrati nel nuovo pavimento di epoca cosmatesca, che è quello che meglio si rapporta ai litostrati ciociari. E' possibile anche che il gigantesco quinconce sia stato lasciato nella sua posizione originaria, senza essere smontato, con le dimensioni dei dischi di porfido originali e magari solo restaurato dalle stesse scuole cosmatesche che vi lavorarono forse verso la fine del XII secolo.

ELENCO DELLE CHIESE VISITATE

1. San Bartolomeo all'Isola Tiberina
2. San Benedetto in Piscinula
3. San Cesareo de Appio
4. San Clemente
5. San Crisogono
6. San Giorgio in Velabro
7. San Giovanni a Porta Latina
8. San Giovanni in Laterano
9. San Gregorio al Celio
10. San Lorenzo fuori le mura
11. San Marcello al Corso
12. San Marco Evangelista al Campidoglio
13. San Paolo fuori le mura
14. San Saba all'Aventino
15. San Silvestro in Capite
16. Sancta Sanctorum al Laterano
17. Sant'Agnese in Agone
18. Sant'Anastasia al Palatino
19. Santa Balbina
20. Santa Cecilia in Trastevere
21. Santa Croce in Gerusalemme
22. Santa Francesca Romana
23. Santa Maria in Aracoeli
24. Santa Maria in Cosmedin
25. Santa Maria in Domnica
26. Santa Maria in Portico in Campitelli
27. Santa Maria in Trastevere
28. Santa Maria in Via Lata
29. Santa Maria Maggiore
30. Santa Maria Scala Coeli (Abbazia delle 3 Fontane)
31. Santa Maria sopra Minerva
32. Santa Prassede
33. Santa Sabina all'Aventino
34. Santi Bonifacio e Alesio all'Aventino
35. Santi Cosma e Damiano
36. Santi Giovanni e Paolo al Celio (e Case Romane)
37. Santi XII Apostoli (solo chiesa)
38. Santi Nereo e Achilleo
39. Santi Quattro Coronati
40. Santo Stefano Rotondo
41. Santuario di Nostra Signora del Cuore a Piazza Navona

La chiesa dei Santi Cosma e Damiano ai Fori Imperiali, non presenta pavimenti cosmateschi nella basilica superiore, mentre alcuni resti sarebbero conservati intorno all'altare della basilica inferiore, ma accessibile solo dal Foro Romano. La basilica di Sant'Agnese in Agone a piazza Navona, non presenta pavimento cosmatesco, ma alcuni resti sarebbero conservati nella cripta. Altre chiese di questo elenco non hanno un pavimento cosmatesco e vi ho trovato

solo tracce di reperti, come vedremo nelle prossime pagine dove sarà dettagliato tutto quanto ho potuto osservare.

Tenterò ora di dare una visione globale di ciò che resta dei pavimenti cosmateschi in alcune chiese da me visitate, prima di darne i dettagli descrittivi e fotografici, tenendo presente le caratteristiche di cui abbiamo detto prima. Questo per avere una idea generale dello stato attuale, per distinguere quelli più completi da quelli che possono considerarsi ormai solo dei reperti e, infine, per avere un quadro completo di quali siano i pavimenti più vicini allo stato originale, quelli restaurati nei tempi antichi e quelli trattati nei tempi moderni.

Un primo giro ricognitivo delle opere cosmatesche presenti in Roma, e più in generale sul territorio italiano, fu fatto da Edward Hutton nella sua celebre opera *The Cosmati*, datata 1950, mentre la descrizione di pavimenti romani da parte di Dorothy Glass è estesa a tutte le chiese e basiliche di Roma.

A premessa delle schede descrittive che seguono, vorrei evidenziare che nonostante i molti pavimenti cosmateschi presenti nelle chiese di Roma non siano firmati direttamente dagli artefici, come fecero invece Cosma, Luca e Iacopo nella cripta di San Magno, nella cattedrale di Anagni, e basandomi sui modelli stilistici accertati dei pavimenti ciociari e quello anche di certa attribuzione della cattedrale di Civita Castellana, posso dire che, con ogni probabilità, la bottega di Lorenzo di Tebaldo risulta essere una delle più attive a Roma per quanto riguarda la costruzione di litostrati in *opus tessellatum* e che l'opera di quegli artefici e delle maestranze che lavorarono al loro servizio, costituisce la gran parte del patrimonio pavimentale cosmatesco di Roma.

Essendo stati eseguiti prima i pavimenti "precosmateschi", al tempo della consacrazione delle basiliche romane, si presuppone che già a partire dal pontificato di Papa Pasquale II (1099-1118), la bottega di Tebaldo e di suo figlio Lorenzo ricevette la maggior parte delle commissioni artistiche. La continuità stilistica della bottega laurenziana si riscontra facilmente nei pavimenti di molte chiese dove è lecito pensare che i marmorari romani di questa famiglia avessero avuto il privilegio di ottenere gli incarichi di generazione in generazione. Un esempio ben documentato di ciò lo si può avere proprio con il pavimento della basilica dei Santi Quattro Coronati dove si vede chiaramente lo stile precosmatesco di Tebaldo dei tempi di Pasquale II, a cui segue forse il figlio Lorenzo ancora in età giovanile, quindi di Iacopo e i successori Cosma e Luca, specie, per questi ultimi, la porzione pavimentale presente nell'oratorio di San Silvestro.

Dell'opera di questa bottega e delle numerose commissioni ricevute, grazie al prestigio cui i suoi membri erano arrivati e successivamente riconosciuti sotto il pontificato di Innocenzo III, si può notare una certa continuità e concentrazione specialmente in alcune zone di Roma. Per esempio a Trastevere dove i pavimenti sono praticamente tutti di evidente stile della bottega di Lorenzo, dalle tracce precosmatesche tebaldiane e laurenziane, fino ai restauri cosmateschi di Iacopo e Cosma. Così, anche se in alcune chiese si vedono pavimenti di stile misto, le tracce della bottega laurenziana sono praticamente ovunque, tanto da far credere che essa, con i numerosi artefici della sua scuola, fosse l'unica o la più importante bottega romana per la realizzazione di questi lavori. E' dunque più che giusto definire "cosmateschi" i pavimenti di Roma, ma è d'obbligo riferirli al relativo periodo in cui essi furono concepiti e realizzati, nella corretta distinzione tra epoca "precosmatesca" e "cosmatesca" che mai fino ad oggi è stata evidenziata in dettaglio.

Infatti, nei pavimenti della basiliche di Roma, si vede oggi il risultato derivato dalla fusione di vicende che li riguardarono in varie epoche. Per esempio, il pavimento di Santa Maria Maggiore è stato completamente rifatto nuovo, così

quello di Santa Prassede, dove solo sul presbiterio si vede un pavimento ricostruito in epoca barocca; il pavimento della basilica di San Giovanni in Laterano fu fatto ricostruire da papa Martino V nel 1425, mentre quello della chiesa di San Gregorio al Celio è datato 1745!

La bottega marmoraria di Lorenzo, con i successori Iacopo, Cosma e Luca, fu attiva a Roma e nel Lazio meridionale tra il 1185 e il 1247. E' presumibilmente in questo periodo che questi artisti lavorarono parallelamente a diverse tipologie di impegni che possiamo scindere principalmente in restauri dei pavimenti precedenti, realizzazione di portali, arredi presbiteriali, microarchitetture come portici, pronai, narteci e chiostri colonnati, e forse, minore fra tutti gli impegni, la realizzazione di nuovi pavimenti cosmateschi. Questa congettura può sembrare inverosimile, ma da quello che ho potuto constatare, risulta che la maggior parte dei pavimenti delle basiliche di Roma e dei paesi nel Lazio, furono realizzati sotto il pontificato di Pasquale II e fino agli ultimi decenni del XII secolo.

I pavimenti sicuramente realizzati dai maestri Cosmati a cavallo tra l'XII e il XIII secolo, sono quelli della cattedrale di Ferentino, della cattedrale di Anagni (in cui ve ne sono due, uno nella basilica superiore e l'altro nella cripta di San Magno), quello disperso nella chiesa di San Pietro in Vineis sempre ad Anagni e quello della cattedrale di Civita Castellana.

A Roma, dove si vede la mano dei maestri, si tratta forse prevalentemente di rifacimenti e restauri, e comunque il loro intervento, anche se non attestato da firme epigrafiche o da documenti storici, mi pare si possa riconoscere – tra un periodo del tardo precosmatesco fino alle opere di Cosma e Luca - nei pavimenti delle basiliche di San Marco al Campidoglio, San Benedetto in Piscinula, San Gregorio al Celio, forse San Lorenzo fuori le Mura, nei frammenti di San Silvestro in Capite, probabilmente in Santa Croce in Gerusalemme, più verosimile quello di Santa Maria in Trastevere, nei resti originali del pavimento di Santa Maria Maggiore, in quello dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino, Santi Giovanni e Paolo al Celio, l'Oratorio di San Silvestro della basilica dei Santi Quattro Coronati e la basilica di Santa Maria Antiqua nei lacerti studiati nella prima parte di questo volume (si veda la tabella a fine libro).

L'elenco non è ovviamente completo, ma è rappresentativo degli interventi che i Cosmati fecero durante il loro periodo e ci consente forse di distinguere quelli intesi al restauro e quelli per i quali furono chiamati per una nuova realizzazione. Ciò ci induce a credere che nella Roma del XII secolo, la bottega marmoraria più importante a cui fu affidato l'incarico di realizzare la maggior parte dei pavimenti precosmateschi delle basiliche fu proprio quella di Tebaldo Marmorario e del figlio Lorenzo e questo spiegherebbe ampiamente coma mai le committenze degli importanti restauri degli stessi pavimenti, fu poi affidata ai successori della stessa bottega, Iacopo di Lorenzo e poi a Cosma e i figli Luca e Iacopo *alter*. Un segno evidente di tale continuità, come ho già detto, mi sembra che si possa riscontrare con ogni evidenza nei due pavimenti del complesso religioso dei Santi Quattro Coronati, dove il pavimento della chiesa mostra le sue spiccate caratteristiche precosmatesche e quello dell'Oratorio di San Silvestro, la mano dei maestri Cosma e Luca dei quali rappresenta forse uno dei loro ultimi lavori pavimentali, datato al 1246 circa.

Iniziamo adesso il tour che ci porta alla scoperta dei principali pavimenti cosmateschi di Roma avvertendo il lettore che nell'impossibilità di attendere alla difficile, titanica, impresa di recupero delle infinite notizie storiche relative ai lunghi e innumerevoli restauri, rifacimenti, ricostruzioni, smantellamenti, sostituzioni, traslochi e via dicendo dei monumenti appartenenti agli arredi presbiteriali medievali, come a volte anche degli stessi pavimenti delle chiese (S. Giovanni in Laterano, S. Maria in Aracoeli, S. Cecilia in Trastevere, ecc.), si

riportano qui le notizie essenziali che si è potuto recuperare senza lunghe ricerche negli archivi, e basando le supposizioni e le teorie principalmente sull'analisi dettagliata dei litostrati così come oggi si presentano. Lavoro che, fino ad oggi, non è mai stato fatto in modo completo ed approfondito.

PAVIMENTI PRECOSMATESCHI REALIZZATI SUL MODELLO DI MONTECASSINO.

L'elenco riporta chiese esistenti e chiese distrutte nei secoli in cui si suppone, data la circostanza di testimonianze, l'esistenza di un pavimento musivo.

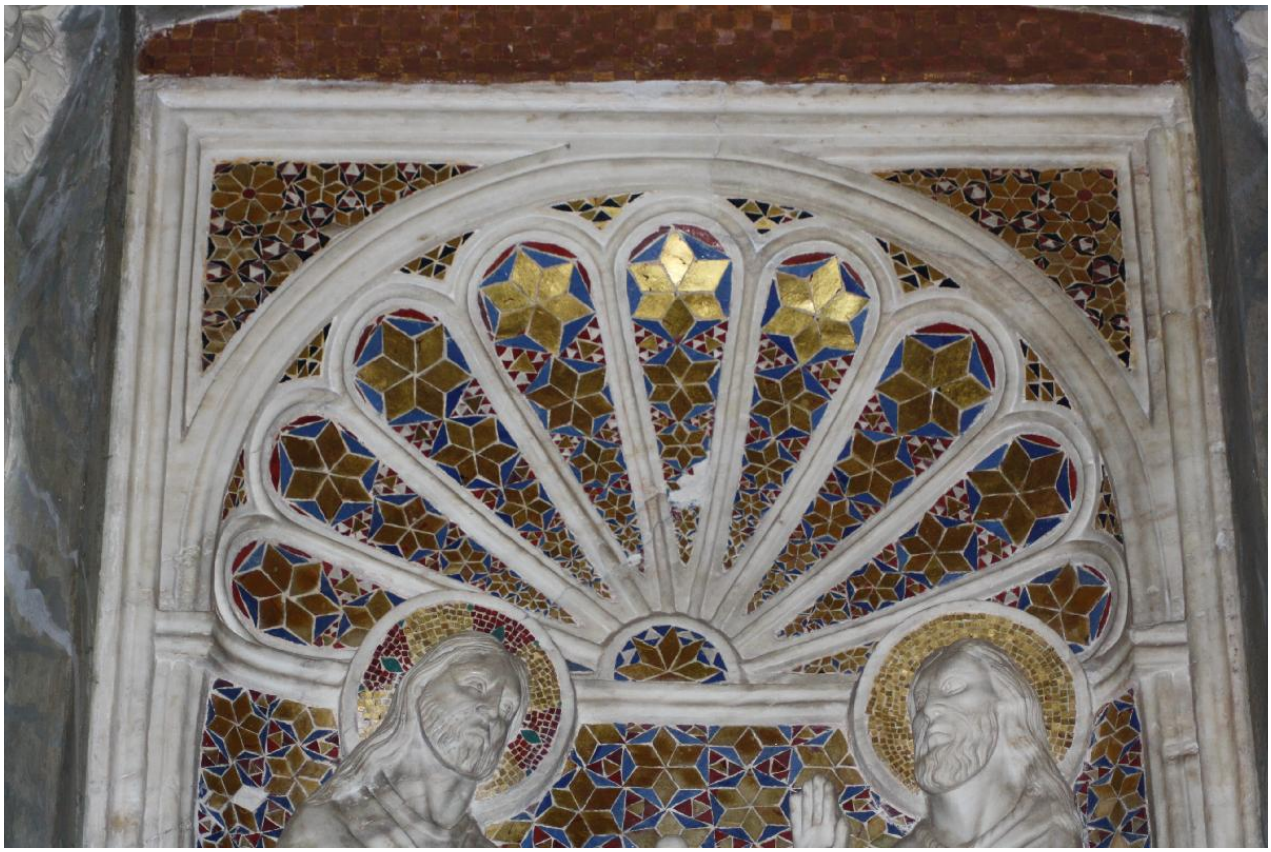
Ailano, Monastero benedettino di Santa Maria in Cingla (scomparso)
Aquino, chiesa Santa Maria della Libera
Aversa, Monastero di San Lorenzo *ad Septimum*
Calvi Risorta, cattedrale
Capua, Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis
Capua, Chiesa di Sant'Angelo in Audoaldis
Capua, Duomo
Capua, ex Monastero di San Benedetto
Carinola, Cattedrale
Caserta, Duomo (Caserta vecchia)
Caserta, Frazione Casolla, Abbazia di San Pietro *ad Montes*
Fondi, Duomo
Formia, Chiesa di San Giuseppe Lavoratore, Castagneto
Gaeta, Duomo
Grottaferrata, Basilica di San Nilo
Reggio Calabria, Chiesa degli Ottimati
Salerno, Duomo
San Demetrio Corone, Chiesa di Sant'Adriano
San Luca nella Focide, Chiesa di San Giorgio di Pietracappa
San Vincenzo al Volturno, Basilica superiore e inferiore
Sant'Agata dei Goti, Chiesa di San Menna
Sant'Agata dei Goti, Duomo
Sant'Elia Fiumerapido, chiesa di Santa Maria Maggiore
Serramonacesca, Abbazia di San Liberatore alla Maiella
Sessa Aurunca, cattedrale
Sora, chiesa di San Domenico
Terracina, cattedrale

PAVIMENTI COSMATESCHI REALIZZATI IN CHIESE AL TEMPO IN CUI VI ERANO INSEDIAMENTI BENEDETTINI

L'elenco, incompleto, vuole essere rappresentativo della constatazione secondo la quale molti dei pavimenti precosmateschi furono voluti e commissionati dai Benedettini in quanto discendenti dell'antica tradizione musiva di Montecassino.

Anagni, Duomo
Anagni, San Pietro in Vineis
Montecassino, Abbazia
Roma, San Cosimato
Roma, San Gregorio al Celio
Roma, San Lorenzo fuori le Mura

Roma, San Paolo all'Abbazia delle Tre Fontane
Roma, San Paolo fuori le Mura
Roma, Sant'Agata dei Goti
Roma, Sant'Agnese in Agone
Roma, Sant'Alessio all'Aventino
Roma, Sant'Anselmo all'Aventino
Roma, Santa Croce in Gerusalemme
Roma, Santa Maria Antiqua
Roma, Santa Maria in Aracoeli
Roma, Santa Prassede
Roma, Santi Quattro Coronati
Sant'Elia Fiumerapido, ex monastero benedettino di Valleluce
Segni, Abbazia di Rossilli



Nella Basilica di San Giovanni in Laterano esiste un sepolcro risalente alla seconda metà del XIII secolo. La decorazione superiore è un semirosone che trova nel suo antenato uguale nel portale dell'abbazia di Rossilli (circa 1209) a Gavignano (Roma), vicino Segni, l'impronta del maestro Iacopo di Lorenzo che fu probabilmente il primo ad inventare questo tipo di soluzione decorativa cosmatesca. Qui le stelle esagonali in giallo oro splendono su uno sfondo blu e scendono dall'alto fino a creare un effetto *ad infinutim* in una scomposizione minutissima di tessere a losanga e triangolari. Questa decorazione, che dovrebbe risalire a circa il 1288, dimostra che la scuola e l'arte dei grandi marmorari romani della bottega di Lorenzo, a quasi un secolo di distanza dalle prime realizzazioni simili, non era stata affatto dimenticata, ma piuttosto acquisita, nello spirito delle soluzioni decorative e nel rispetto della storia.

SAN BENEDETTO IN PISCINULA

Storia e cronologia



Chiesa di San Benedetto in Piscinula, facciata. Foto d'epoca.

Entrando nella piccola chiesetta, che da il nome alla Piazza in Piscinula dove è sorta attorno all'VIII secolo, si rimane subito affascinati dalla sua intimità e semplicità. E non appena lo sguardo viene catturato dall'antico pavimento cosmatesco, si fa caso ad una interrotta successione di grandi quinconce che un tempo adornavano l'intera fascia mediana della navata. E ci si chiede se per caso le dimensioni di quei quinconce, quasi spropositate rispetto alle quelle della chiesetta, non furono per caso intese come a voler dare un senso di maggiore volumetria dell'interno. E l'occhio addestrato alla mano dei maestri Cosmati, batte subito il ciglio sulle classiche caratteristiche delle opere precosmatesche, come sono state descritte in questo volume, ed è subito chiaro che qui lavorarono certamente i *magistri romani* della bottega marmoraria di Lorenzo di Tebaldo.

Ed ecco che ritorna di primaria importanza il confronto con le poche opere intere, complete e di certa attribuzione dei maestri Iacopo di Lorenzo, Cosma, Luca e Iacopo II, perché se è vero che il loro stile è ampiamente documentato dai pavimenti delle cattedrali di Ferentino (Iacopo), Anagni San Pietro in Vineis, Civita Castellana, Oratorio di San Silvestro nei Santi Quattro Coronati a Roma (Cosma, Luca e Iacopo II), possiamo dire allora, e con certezza, che il pavimento di San Benedetto in Piscinula presenta le caratteristiche della bottega, ma non le soluzioni adottate dagli ultimi maestri nei monumenti predetti.

Le principali differenze sono le dimensioni dei quinconce che nei maestri successivi a Iacopo di Lorenzo sono sempre standardizzate, specie con Cosma, Luca e Iacopo II, significativamente più piccole di quelle utilizzate dai loro padri e spesso "giustapposti", o tangenti tra loro; mentre lo stile di eseguirli in successione e comunicanti tra loro con fasce curvilinee sembra potersi riferire più genericamente a Iacopo di Lorenzo e forse, per un certo periodo, a Cosma.

Da questo semplice ragionamento si evince immediatamente che il pavimento di questa chiesa è di tipo precosmatesco e fu probabilmente realizzato in un primo momento da Lorenzo di Tebaldo.

Le poche e certe notizie storiche sull'edificio riportano che essa è ricordata per la prima volta nel *Liber Censuum* di Cencio Camerario del 1192 e che le prime fasi costruttive sono generalmente riferite tra la fine dell'XI e i primi decenni del XIII secolo. Tuttavia la chiesa sembra non essere citata nel Diploma di Lotario III del 1137, così da far pensare che essa non avesse ancora la struttura e l'importanza necessaria per essere ricordata. Se a ciò si aggiunge che il pavimento non sembra mostrare quelle caratteristiche tipologiche e stilistiche di scarsa qualità artistica come opera musiva riferibile agli inizi del XII secolo, viene da pensare che probabilmente esso fu realizzato dal maestro Lorenzo, forse aiutato dal giovane Iacopo, presumibilmente in un periodo compreso tra il 1186 e il 1190, in quanto nel 1185 i due personaggi avevano terminato i lavori nella cattedrale di Segni e, forse, ritornati a Roma avrebbero potuto espletare i nuovi lavori, così che la chiesa di San Benedetto in Piscinula, evidentemente restaurata, migliorata e completata da qualche anno, fu finalmente censita nei registri di Cencio Camerario nel 1192.

Il pavimento della navata centrale si presenta oggi con una fila di due quinconce giustapposti (non comunicanti tra loro), ma lo spazio vuoto che li separa dal gradino del presbiterio, lascia supporre che ve ne fosse un terzo che è andato distrutto. Alla sinistra ed adiacente a questi quinconce si svolge una fila di sei dischi di porfido annodati nelle classiche guilloche che invece manca nel

lato destro. La fila termina in modo incompleto, tagliando metà disco, in corrispondenza del muro e sembrerebbe che essa fosse in origine costituita da sette dischi, terminando in modo preciso con l'inizio del primo quinconce. Presumibilmente, il pavimento musivo doveva in origine occupare tutta la superficie del litostrato. Nella navata laterale sinistra vi è l'ambiente denominato "Cappella della Vergine" si vedono cospicui resti di un pavimento che appare essere invece più vicino alla normale tipologia cosmatesca. Tuttavia, la differenza, se c'è, è relativamente modesta, e potrebbe indicare un successivo intervento di restauro. Trattandosi di una piccola sezione di una serie di guilloche si potrebbe pensare che essa appartenesse originariamente alla fascia destra mancante della serie di quinconce della navata centrale. Mentre i restanti pannelli reticolari con motivi geometrici potrebbero essere stati reimpiegati dal materiale avanzato dal pavimento principale. La cronologia che ho proposto in queste mie considerazioni risulta totalmente nuova alla letteratura in merito, in quanto nel pannello didascalico che è in esposizione nella stessa chiesa, si legge: "*Il pavimento della chiesa è stato generalmente datato al XII secolo, mancano tuttavia gli elementi sufficienti a stabilirne la cronologia*". Ancora dalla stessa didascalia si legge che : "*La decorazione cosmatesca è in asse (anche se non perfettamente) con l'abside e non con la parete obliqua d'ingresso, in modo che il visitatore non si rende conto dell'irregolare allineamento dei muri della chiesa*".



L'antichissima immagine della Madonna col Bambino, venerata dall'alto medioevo, nella Cappella della Vergine.
Foto N. Severino

Lo studio di questo pavimento è stato fatto con qualche dettaglio da pochissimi autori, ma forse l'unico più autorevole resta quello pubblicato da Dorothy Glass[1], ma la studiosa lo attribuisce erroneamente a *magister Paulus* (il suo metodo è basato solo sul confronto stilistico dei disegni geometrici, ed è ovvio che i numerosi motivi geometrici, almeno quelli classici, furono utilizzati da tutte le famiglie di marmorari romani nel XII e XIII secolo, quindi si tratta di un metodo inattendibile. L'errore della Glass viene così perpetrato in modo ridondate a perpetua memoria in tutti i libri sull'argomento e lo ritroviamo nel pur autorevole e recente studio sull'architettura cosmatesca di Luca Creti[2]. Con lo stesso erroneo metodo Glass (op. cit. pag 18) attribuiva il pavimento della cattedrale di Ferentino al maestro Paolo, forse anche sulla scorta dell'iscrizione presente su uno dei plutei, quelli delle basiliche di San Clemente, dei Santi Quattro Coronati, Santa Maria in Cosmedin, ecc., che sono, invece, tutti pavimenti di facile attribuzione alla bottega di Lorenzo.

L'importanza della chiesa è legata ad un suo presunto importante legame a San Benedetto. Nella tradizione si dice che essa sarebbe sorta sui resti della dimora della famiglia degli *Anicii* cui il santo apparteneva e che egli stesso avrebbe soggiornato in questo luogo, nella cella attualmente detta di San Benedetto, tra il 495 e il 500, prima ancora che si recasse a Subiaco.

Durante le mie ricerche sui pavimenti cosmateschi del Lazio, ho avuto modo di constatare che le opere precosmatesche e, in generale i pavimenti musivi, furono realizzate principalmente nelle chiese in un periodo in cui vi erano insediati gli ordini benedettini. Più volte ho creduto di associare quella che non sembra affatto essere solo una semplice casualità, al fatto che il precedente più immediato dei pavimenti cosmateschi è, e rimane, quello della basilica del monastero benedettino di Montecassino. Ciò fa pensare che probabilmente è proprio a quest'ordine che si deve la tradizione, nata con la *rennovatio* voluta dall'abate Desiderio di Montecassino nel 1071 e la volontà di realizzare le nuove chiese sul modello madre cassinese, di ornare le chiese romaniche di pavimenti musivi cosmateschi.

---

[1] *Studies on Cosmatesque Pavements*, BAR International Series, Oxford, 1980, pag. 18.

[2] Luca Creti, *In Marmoris Arte Periti: la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il Xii e il XIII secolo*, Edizioni Quasar, 2010, pag. 5, nota 9.

Sotto: una campitura del pavimento da cui si evince che il pattern generale, scaturito dal modulo base della scomposizione di un quadrato, è formato da tessere supplite casualmente in diversi colori nei restauri successivi. Segno evidente di significative manomissioni del manufatto originale.



Non a caso, Papa Pasquale II, divenne cluniacense, osservante la regola benedettina, e fu il maggiore mecenate della realizzazione di opere cosmatesche a Roma e nel Lazio. E il suo successore, Gelasio II, divenne monaco benedettino di Montecassino e chiamato a Roma da Papa Urbano II fu fatto cancelliere e cardinale diacono di Santa Maria in Cosmedin dove è ovvio supporre che il pavimento cosmatesco venne realizzato su sua commissione. E guarda caso, il suo successore Callisto II non fece assolutamente nulla per produrre nuove opere cosmatesche; Innocenzo II fu papa benedettino fino al 1143, mentre colui che ebbe maggiormente a cuore l'esperienza benedettina fino anche a rinnovarla, fu Innocenzo III, il papa dei Cosmati.

Si può ampiamente affermare, quindi che la cultura cosmatesca nacque a Montecassino e si sviluppò negli ambienti architettonici benedettini. Esempi di chiese con insediamenti di ordini benedettini in cui vi erano opere e pavimenti cosmateschi sono numerosi e qui vorrei solo ricordarne alcuni, come S. Agnese in Agone, San Paolo fuori le mura, Santa Croce in Gerusalemme, San Gregorio al Celio, Sant'Anselmo, Sant'Agata dei Goti, Sant'Alessio, San Cosimato, Santa Maria Antiqua (dove fu probabilmente realizzato proprio nel breve periodo che fu insediata dai benedettini quel pavimento "cosmatesco", che oggi si vuole datare al VI secolo, ma che inspiegabilmente è identico in tutto a quello di San Clemente), Santa Maria in Aracoeli, San Lorenzo fuori le mura, Santa Prassede, Santi Quattro Coronati, e tante altre chiese ancora.

E se ne vogliamo trovare qualcuno fuori di Roma, basterà pensare al duomo di Anagni, alla stessa chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni, al monastero di San Pietro a Villa Magna, all'abbazia di Rossilli a Gavignano dove operarono Lorenzo e Iacopo, ai monasteri di Subiaco, all'abbazia di Farfa a Fara in Sabina, al Santuario della Mentorella a Capranica Prenestina, alla chiesa di Santa Maria Maggiore a Tivoli.

La cultura cosmatesca, come si evince da questi semplici esempi, è benedettina!

Anche questa chiesa, quindi, mostra questa peculiarità legando il suo pavimento e le opere cosmatesche di cui forse era adorna, alla tradizione benedettina.

I restauri

Le dimensioni rilevanti dei quinconce in San Benedetto in Piscinula dovevano servire, come ho detto all'inizio, anche per esaltare la spazialità all'interno della chiesa che si presentava piuttosto piccola, dando l'impressione di camminare sul pavimento di una grande basilica e, inoltre, a ravvivare, con lo scintillio delle sue infinite tessere musive, un ambiente già di per sé piuttosto buio. La mia ipotesi che il pavimento fosse esteso in origine a tutto il litostrato della chiesa fu espressa già dal principe Camillo Massimo in un suo volume specifico sulla chiesa in cui però, pur dedicando decine di pagine a raccontare la storia delle famiglie cui furono dedicate molte lastre sepolcrali poste nel pavimento nelle epoche in cui fu manomesso il litostrato originale, nulla di specifico ci dice invece sulla forma e sui disegni del pavimento cosmatesco. Secondo Massimo, il pavimento della "Cappella della Vergine", fu riattato attorno al 1844 per volere del Cardinal Tosti[3]. Una curiosità interessante raccontata dal Massimo riguarda

[3] Camillo Massimo, *Memorie storiche della chiesa di San benedetto in Piscinula nel Rione Trastevere*, Roma, 1864, pagg 82, 89: "*…onde venisse riattato il pavimento di quella Cappella che è messo a tasselli di marmo diversi come nel resto della chiesa*". Pag. 91: "*Il pavimento di S. Benedetto in Piscinula, a maggiormente comprovare la veneranda antichità di questa insigne chiesa, trovasi in varie parti lastricato di così detta opera Alessandrina, ossia di tessellato in pietra dura, di porfido, di serpentino, granito ed altri*



L'interno della chiesa, la navata maggiore con la zona principale del pavimento cosmatesco che è uno dei pochi avanzi ben conservati e probabilmente ancora nel suo parziale assetto originale. Le dimensioni dei quinconce rappresentano probabilmente il passaggio da quelli giganteschi precosmateschi a quelli di Iacopo e Cosma di Ferentino e Anagni.

la storia di un marmo, probabilmente un grande disco di porfido giallo usato dai marmorari del XII secolo per il pavimento: "*Finalmente non deve lasciarsi senza menzione un'altra sepoltura, che pure esisteva fino ai giorni nostri in questa Chiesa, ed era notevole pel suo chiusino, che era di giallo antico, ma che appunto pel suo pregio sparì negli ultimi restauri della Chiesa stessa, come rilevasi dal seguente brano di lettera, che il Rettore di essa D. Francesco Rossi scriveva in data dei 15 agosto 1844 al Cardinale Massimo, allora Legato Apostolico in Ravenna: "Nella Navata sinistra nell'entrare della chiesa vi esiste una Sepoltura la quale aveva per lapide, giallo antico; il giorno 11. nell'andare a Scuola viddi detta Sepoltura aperta senza la lapide, dissi al muratore cosa voleva ciò significare, ed esso mi rispose, che la facevano nuova; il giorno stesso fu portata altra lapide di marmo; un muratore mi disse in segretezza l'avevano cambiata perché quella antica era un pezzo buono di Giallo antico"…*".

Nei pressi dell'ingresso della chiesa è stato posto un pannello esplicativo delle principali notizie cronologiche, storiche e artistiche del monumento. Del pavimento viene scritto "*Pavimento cosmatesco ben conservato (XII sec.)*", per l'Oratorio di S. Benedetto, ovvero la Cappella della Vergine, e "*pregevole* opus tessellatum *cosmatesco (sec. XII) in porfido e serpentino, esente da rifacimenti*". Non si comprende bene cosa possa voler dire "esente da rifacimenti", se è del tutto chiaro che il pavimento ha subito forti alterazioni durante le devastazioni, incurie e restauri cui la chiesa è andata soggetta a partire sin dal 1481, anno in cui, come nello stesso pannello viene scritto, venne restaurata con il patrocinio della famiglia Castellani. E', secondo me, certo che il pavimento musivo si estendeva su tutto il litostrato e quindi quali rifacimenti, manomissioni, restauri e devastazioni abbia potuto subire (come testimonia anche la predetta storia della lapide di giallo antico deportata da una tomba sepolcrale) il pavimento cosmatesco non possiamo dirlo con certezza. Ma certamente non possiamo concordare sul fatto che esso sia "*esente da rifacimenti*"!

Dunque il pannello ricorda un primo importante restauro della chiesa avvenuto nell'anno 1481, mentre un'altra fase di restauri cui non si accenna è quella descritta nel predetto libro di Camillo Massimo in cui si legge[4] "*L'altro altare, situato nella navata* à cornu Epistolae*, non esisteva in origine, ma fu eretto l'anno 1718 , dal parroco Anselmo Lurago, che essendo stato eletto per concorso li 21 aprile 1623, giorno di S. Anselmo, volle dedicarlo a questo Santo suo patrono, facendo anche nel resto della chiesa molti restauri, che le ridonarono quasi la vita…*".

Altri restauri considerevoli furono eseguiti nei primi decenni dell'Ottocento sotto papa Gregorio XVI. Ora, osservando le fasce curvilinee che annodano i dischi dei quinconce e delle file a forma di guilloche, si può notare che esse mostrano significative differenze sia nello stato di conservazione che nella tipologia e, sebbene mescolate tra loro per supplire a quelle mancanti o perdute, sembrano potersi riferire ad almeno tre periodi diversi.

La maggior parte delle fasce mi pare possa ricondursi ai restauri più antichi e probabilmente proprio a quelli avvenuti nel 1481. Lo spezzone di guilloche presente nella Cappella della Vergine potrebbe essere stato li ricostruito prelevandolo dal pavimento della navata, dove infatti manca la lunga fila di dischi annodati alla destra dei due quinconce centrali che, se quella a sinistra è originale, per la prerogativa di simmetria avrebbe dovuto essere presente anche

marmi, che probabilmente lo coprivano tutto intiero, ma essendo poi stati in gran parte devastati, il deperito mosaico fu posteriormente supplito con mattoni arrotati, e dai chiusini delle sepolture, che ancora oggi vi rimangono in numero di tre…una gran parte peraltro di questo pavimento viene occupato dalle Lapidi sepolcrali".

[4] op. cit., pag. 77

dalla parte opposta, ove ora si vede solo mattonato. Qua e la si notano fasce di marmo che possono riferirsi al XVI-XVII secolo ed altre (come quelle più larghe ed esterne alla sinistra della fila di guilloche) che appaiono essere le più moderne, riferibili ai restauri del XIX secolo ed altre riferibili al XX secolo. Che il pavimento sia stato restaurato in diversi punti lo si evince già dal confronto delle immagini che propongo qui sotto (fig. 1 e 2).

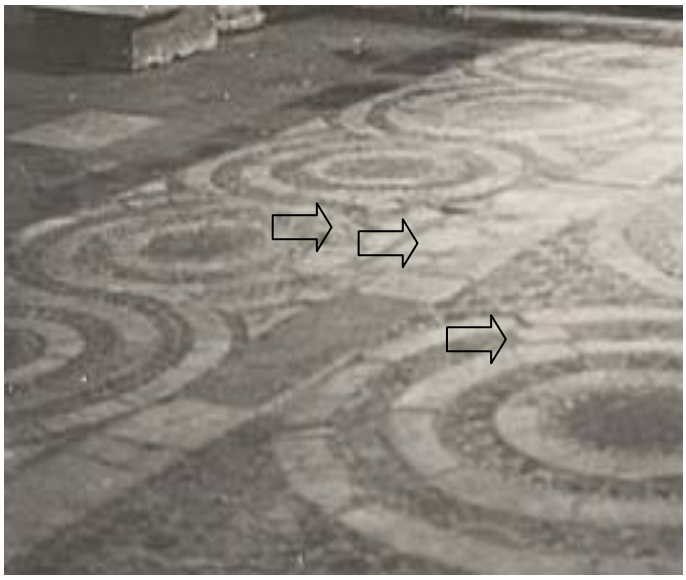


Fig. 1 Foto del 1894



Fig. 2 Foto dell'autore, 10 agosto 2011

Le due immagini mostrano chiaramente le differenze. La foto del 1894 fa vedere la fascia marmorea più antica e frammentata che in fig. 2 è sostituita da una totalmente nuova. La freccia superiore nella fig. 1 mostra altri punti di dissesto del pavimento che si vedono restaurati nella fig. 2. La freccia più in basso mostra un altro punto restaurato: un frammento marmoreo nella seconda fascia decorativa del quinconce che nella fig. 2 non c'è più. In corrispondenza delle due frecce superiori si può notare una discreta zona sottoposta a restauro che comprende la larga fascia esterna, le due fasce curvilinee che nella fig. 2 si notano essere nuove, e il rifacimento dei motivi geometrici interni. Mentre è rimasta invariata la striscia di marmo scura, certamente opera di restauri anteriori al 1894.

Descrizione analitica del pavimento

Come da tradizione cosmatesca, nell'intento di creare quel "tappeto di pietra" che con la sua simbologia iconografica doveva accompagnare il passo degli *intrantes* dalla porta principale della chiesa fino al *Sancta Sanctorum*, il pavimento di San Benedetto in Piscinula inizia subito dopo aver varcato il portone della facciata neoclassica che sostituisce il piccolo portico medievale, manomesso nel 1687. Solo un lastrone di marmo bianco separa il pavimento musivo dal portone. Due quinconce di significative dimensioni, nel senso che non sono né troppo grandi, né troppo piccoli, ma abbastanza sovradimensionati rispetto alle caratteristiche dei pavimenti del XIII secolo, sono "giustapposti" tra loro, e rimangono a testimoniare, molto probabilmente, che la fascia centrale del pavimento musivo era fatta nel modo che si vede oggi e, come detto prima, che nello spazio coperto attualmente dal mattonato doveva esserci anticamente il terzo quinconce prima di arrivare al presbiterio.

Questa prima caratteristica dei quinconce giustapposti la ritroviamo nei pavimenti della basilica superiore e della cripta di San Magno della cattedrale di Anagni, firmati da Cosma e figli.

Cosma era figlio di Iacopo di Lorenzo che fece il pavimento di Ferentino dove sappiamo non esserci alcuna fila di quinconce giustapposti per cui dovremmo trarre la logica supposizione che egli avesse ereditato dal nonno Lorenzo, attivo dal 1162 al 1190 confermando la cronologia del pavimento qui analizzato, la caratteristica di creare le file di quinconce giustapposti. La differenza tra i lavori della bottega del nonno Lorenzo e quella del nipote Cosma, è ravvisabile in due elementi innovativi ben precisi: le dimensioni dei quinconce che per mano di Cosma diventano standardizzati e più piccoli così da creare sequenze ininterrotte più lunghe, e nella novità di decorare a motivi geometrici anche i dischi di porfido interni; questi in un modo che probabilmente deriverà dalle idee sviluppate *in nuce* dal padre Iacopo.

Uno degli affreschi che raffigura la Madonna col Bambino o "Madonna della Misericordia", del XII secolo. Foto N. Severino



Abbiamo così l'ipotesi, che mi pare la più plausibile, di vedere artefice nella chiesa di San Benedetto in Piscinula Lorenzo di Tebaldo, per quanto riguarda il primitivo originale pavimento di cui ci restano i due grandi quinconce. In seguito a terremoti, guerre, distruzioni ed altre calamità, è probabile che buona parte del pavimento fosse andato distrutto già prima del XIII secolo, tanto da richiedere sicuramente degli interventi di restauro, come in gran parte delle altre chiese coeve di Roma. E' probabile che tra il 1190, quando Iacopo aveva già da cinque anni maturato la sua attività nella bottega del padre Lorenzo, e il 1204, anno in cui dovette spostarsi a Ferentino per realizzare il pavimento della cattedrale, egli abbia eseguito dei restauri e rifacimenti nel pavimento della chiesa. Di sua mano, quindi, e come le caratteristiche stilistiche mostrano, potrebbero essere la fila di guilloche che si vede a sinistra della fascia centrale e lo spezzone che sta nella "Cappella della Vergine", perfettamente in accordo con lo stile di Iacopo. Tale caratteristica la si vede in diversi luoghi: a Ferentino, come a San Clemente, a S. Maria in Cosmedin e a Civita Castellana dove lavorarono certamente i nostri maestri Cosmati.

L'importanza del pavimento di San Benedetto in Piscinula è data dal fatto che almeno i due quinconce iniziali costituiscono molto probabilmente se non l'unico, uno dei rari esempi di reperto pavimentale cosmatesco rimasto intatto nel suo luogo, cioè non smontato, non ricostruito e neppure molto restaurato, anche se diversi ritocchi sono stati certamente eseguiti, come ho dimostrato nelle pagine precedenti. Una porzione di pavimento cosmatesco vero, reale, al di fuori delle leggende, e dentro la realtà, che ci permette finalmente di poter osservare la vera opera e la vera arte dei maestri Cosmati. In questo senso, tale porzione di pavimento costituisce un modello unico che serve da continuo confronto con tutte le altre opere simili per notare le differenti caratteristiche musive, di messa in opera, di conservazione, di tipologia dei materiali e infine dello stile per il quale possiamo essere certi che ciò che vediamo non è frutto di ricostruzione arbitraria di epoca barocca, come nella maggior parte degli altri casi, e di cui possiamo finalmente avere certezza storico-artistica sulla quale poter formulare le nostre ipotesi e teorie.

Una ipotesi pure da tenere in conto prevede la possibilità che i due artisti Lorenzo e il figlio Iacopo, abbiano potuto lavorato insieme, dopo essere ritornati dal cantiere della cattedrale di Segni nel 1185.

La fascia centrale

I due quinconce che aprono la strada al fedele dopo aver varcato la soglia della chiesa, sono meravigliosi. Nove secoli di storia, durante i quali hanno subito infinite vicende, non sono bastati a scalfire minimamente il fascino e la

Nelle foto in basso si vede la prima campitura tra i dischi del primo quinconce, all'entrata della chiesa. Il modulo quadrato scomposto in elementi minori e triangolari, produce un pattern di quadrati e stelle ottagonali. E' la "stella cosmatesca" citata da Agincourt.
Foto N. Severino





bellezza del lavoro originale. Un lavoro che all'occhio attento dell'osservatore risulta subito rivelare quella precisione di intaglio e incastro delle tessere minute, quel gusto cromatico che lega elegantemente i diversi motivi geometrici che fanno dell'arte dei Cosmati una nuova era artistica.

Così, quei tre grandi dischi di giallo antico, lesionati, scalfiti e consunti dal tempo, che si contrappongono a quelli più piccoli di serpentino, sembrano accogliere il visitatore che entra nella chiesa con un caloroso ed accogliente abbraccio. E il primo disco di destra, che sembra un sole splendente con la sua fascia circolare di triangoli raggianti rossi, verdi e gialli, mostra con quanto calore il Signore accoglie chi cerca la redenzione e la pace spirituale nel suo tempio.

La bellezza e l'eleganza della prima campitura trapezoidale è sconvolgente e possiamo solo immaginare l'effetto di meraviglia che l'interezza di una simile opera poteva dare a chi si apprestava ad entrare in quella chiesa nel 1200. Quella che l'Agincourt dice fu inventata dai Cosmati, la stella ottagonale (facendo riferimento ai motivi a stella del chiostro di San Paolo fuori le mura ed io aggiungo anche quello dei Santi Quattro Coronati), è il motivo che riempie la campitura iniziale del primo quinconce, proprio come fu concepita dai maestri nel primo periodo: semplice, intervallata da una tessera quadrata uniforme. In questo spazio la sequenza è realizzata in tessitura diagonale a 45° e le punte della stella sono ricavate con piccole tessere triangolari bianche disposte di punta. La sequenza del pattern mostra anche una quasi perfetta simmetria policroma che raramente si vede nei pavimenti ricostruiti. Qui siamo di fronte al lavoro originale della bottega laurenziana. Le fasce curvilinee che annodano i primi dischi sono anch'esse delle chiare tracce stilistiche della bottega cosmatesca di Lorenzo: a sinistra, esagoni inscritti, fatti di tessere romboidali in porfido rosso e verde con una tessera esagonale uniforme al centro; gli spazi interni scomposti in triangoli producono l'immagine di una stella a sei punte inscritta in un esagono. Questo pattern sembra che abbia una importanza particolare in questo quinconce, visto che copre le intere campiture esterne centrali e quella interna, oltre che diverse fasce curvilinee. Gli altri motivi sono abbastanza comuni: triangoli raggianti, stelle ottagonali e motivi a losanghe.

I due dischi superiori del primo quinconce, sono di dimensioni molto ridotte rispetto agli altri e stilisticamente molto dissimili. E' difficile spiegare le ragioni di una simile diversità, sia dal punto di vista iconologico che pratico. Differenze simili si notano anche in altri pavimenti cosmateschi, ma i dischi delle grandi *rotae* del pavimento desideriano di Montecassino, per esempio, sono tutti del tipo "raggiante" e mostrano dimensioni proporzionate costanti tra loro.

Il disco superiore di sinistra del primo quinconce è di serpentino ed ha due decorazioni circolari di triangoli scaleni rossi e verdi, alternati a scomposizioni in elementi minori[5]. Il disco di destra, invece, ancora di serpentino, ha due cornici circolari con motivi di rombi gialli in una e due file di triangoli nell'altra. Anche in questo spazio si vede la mano dei ritocchi. La fila di rombi gialli è interrotta bruscamente da alcune tessere bianche! Mentre nelle file di triangoli attorno al disco non c'è la corretta simmetria dei colori.

Anche i due primi dischi del secondo quinconce hanno caratteristiche diverse: il primo a sinistra è più grande, ma ha le stesse dimensioni di quello centrale, è lesionato e con una decorazione circolare composta da una doppia fila di piccoli

[5] Sono grato al monaco benedettino e ingegnere Angelo Pantoni che attorno al 1970 pubblicò le sue ricerche sul pavimento medievale della chiesa abbaziale di Montecassino, di San Vincenzo al Volturno ecc. ed ha usato questa splendida definizione di "*scomposizione in elementi minori*" per riferirsi alle piccole campiture geometriche derivate dagli spazi formati dai motivi a tessere uniformi.

Dettaglio di una fascia circolare con decorazione di triangoli "raggianti", composta da tessere uniformi verdi e rosse alternate a figure triangolari scomposte in elementi minori bianchi, rossi e verdi. L'intero triangolo forma la figura frattale di Sierpinski. In questi dettagli si può osservare la differenza dell'intarsio con i pavimenti cosmateschi ricostruiti nell'epoca barocca, dove si vede l'allettamento della malta o la sua fuoriuscita causata dalla ricostruzione. Rif. figg. 8 e 9. Foto N. Severino



triangoli bianchi. Il disco di destra, è di colore scuro e frammentato, più piccolo di dimensioni, uguale agli altri tre dello stesso quinconce, ed ha una decorazione circolare miniaturizzata che richiama quella del disco centrale. Entrambe le decorazioni sono fatte di due file di triangoli uniformi rossi e verdi alternati alle relative campiture triangolari scomposte in elementi minori. E' comune anche il pattern che richiama la figura del frattale nota come "triangolo di Sierpinski" del secondo livello. Le fasce curvilinee invece che annodano entrambi i dischi destro e sinistro sono finalmente diverse, essendo formate da un motivo di quadratini rossi e verdi disposti di punta ed altri minori nelle campiture, collegati tra loro da elementi triangolari sempre bianchi. Anche le due campiture esterne che separano i due quinconce sono diverse dalle precedenti e simmetriche nel motivo geometrico, formato da una alternanza di quadratini uniformi rossi e verdi e scomposti in elementi minori e posti in diagonale. I triangolini di riempimento sono tutti bianchi. Le campiture superiori laterali sono anch'esse una costante stilistica della bottega di Lorenzo. Il pattern è tra i più usuali ed antichi e si ritrova anche nel pavimento di Montecassino. Quadrati uniformi qui disposti in diagonale alternati a quadrati più piccoli inscritti nella campitura formata da triangolini.

Il disco centrale del secondo quinconce dev'essere stato sostituito nel tempo con quello che si vede oggi che non appare neppure essere un disco di marmo. La magnificenza della cornice circolare, e la finezza del suo intarsio di tessere minute triangolari, mostra l'intento cosmatesco di esaltare gradualmente i punti più importanti del cammino del fedele che si avvicina all'altare. Probabilmente il terzo quinconce mancante doveva essere superlativo, con un disco centrale magnifico, forse proprio di quel giallo antico che per essere così prezioso e ricercato fu fatto sparire nei restauri, come riferito prima. E probabilmente la sua cornice circolare doveva essere simile a questa del secondo quinconce, ma ancora più complessa, fatta di tre file di triangoli raggianti e scomposti in elementi minori, in una magnificenza di intarsio *sectile* minutissimo e nell'eleganza dei colori rosso e verde che esaltava tanto il giallo antico. I due dischi superiori del secondo quinconce sono diversi: quello a sinistra sembrerebbe un pavonazzetto frammentato, contornato da una decorazione di rombi uniformi verdi e rossi e campiture scomposte in elementi minori triangolari; quello di destra sembra essere una sostituzione ed anche la decorazione circolare appare non essere conforme allo stile e al livello di esecuzione delle altre.

Infine, la campitura esterna superiore che riproduce il motivo di quadrati in diagonale tutti rossi su fondo di triangoli bianchi, appare essere troppo "nuova" rispetto al resto del pavimento.

Uno sguardo generale alle fasce di interconnessione dei dischi di porfido, cioè quelle che annodano le campiture con i dischi, mostra che esse sono di almeno tre tipologie diverse ed appartengono ad almeno tre o quattro periodi storici diversi, corrispondenti ai diversi momenti in cui furono operati sul pavimento i restauri più significativi.



Fig. 3 varie tipologie di marmi per le fasce curvilinee che annodano i dischi.

Nella fig. 3 si vede la parte centrale del secondo quinconce in cui si notano almeno tre cronologie diverse per l'impiego dei marmi. Nella mia opinione, i pochi frammenti che si mostrano più ingialliti dal tempo sono i resti del pavimento originale, mentre quelli molto frammentati e più bianchi potrebbero essere stati inseriti in restauri anteriori al XV secolo. Quelli più bianchi, lisci e meno danneggiati dal tempo e dall'incuria, ma comunque "antichi", potrebbero rappresentare gli interventi del XIX secolo. Le fasce grandi perimetrali sono anch'esse un misto di antico e moderno. Bisogna distinguere però le fasce laterali destra e sinistra che potrebbero aver effettivamente suddiviso la fascia contenente la fila di quinconce dal resto del pavimento e la fascia superiore oltre la quale inizia il mattonato. Quest'ultima deve per forza essere stata inserita nei restauri durante il rifacimento totale del pavimento in quanto essa non avrebbe avuto alcun senso nella fascia centrale dove vi è la continuità dei quinconce giustapposti. Inoltre, si nota anche in questo caso che il grosso della fascia sinistra è moderna, parte della fascia destra è antica, e parte della fascia superiore è anch'essa formata da elementi misti, in massima parte antichi e forse tipologicamente diversi dal resto.

La fascia laterale sinistra

A sinistra dei due quinconce si estende una fascia di sei dischi annodati a formare una serie di guilloche. Siccome ho calcolato che manca un intero quinconce fino al gradino del presbiterio, e visto che uno di quei quinconce corrisponde in proporzione a circa tre dischi annodati a guilloche, presumo che la fila originale che doveva costeggiare la fascia centrale fosse formata da nove dischi di porfido. E' ovvio supporre che la stessa doveva essere raddoppiata a destra della fascia del quinconce. Sono totalmente convinto, e questo è importante, che i tre dischi di porfido annodati a guilloche siano proprio quelli che si trovano ora nell'*Oratorio di San Benedetto* e che fungono da "guida" dall'entrata della piccola *Cappella della Vergine*, fino all'altare sul quale c'è il dipinto della Madonna. Questi dischi, avanzati dalla fila sinistra della fascia centrale, furono reimpiegati in questa cappella nel momento in cui si eseguirono i lavori di rifacimento del pavimento, sostituendo le parti distrutte del mosaico cosmatesco con il mattonato che oggi ancora si vede.

Entrambe le parti appaiono essere ricostruite in diversi punti. Ciò è abbastanza visibile dove si nota la differenza tra porzioni pavimentali in cui le tessere intarsiate risultano essere senza fuga tra loro, e porzioni in cui risulta ben evidente l'allettamento della malta tra le tessere.

In massima parte ciò risulta quasi ovunque nei tre dischi ricostruiti nella Cappella della Vergine, mentre nella fila dei sei dischi che fiancheggiano i

quinconce solo alcune parti mostrano queste caratteristiche dovute a rifacimenti e restauri.

Lo stile dei dischi di porfido non è, in genere, quello che ha contraddistinto le guilloche di Ferentino e i quinconce di Anagni, opere di Iacopo e di Cosma. Tuttavia, è difficile stabilire con certezza delle differenze che potrebbero essere solo dovute a scelte locali, o per ragioni religiose. L'estro di Iacopo e Cosma nel decorare il disco interno con motivi geometrici, non si ritrova in questa chiesa, però i dischi uniformi qui presenti si vedono anche in Ferentino e Anagni, mentre lo stile della guilloche e delle sue decorazioni sembra proprio quella cosmatesca.

Le decorazioni delle fasce di annodatura tra i dischi sono fatte di eleganti e vivaci motivi di triangoli raggianti rossi e verdi; di quadratini di giallo antico, verdi e rossi, mentre le fasce di marmo mostrano le stesse caratteristiche che abbiamo detto per i quinconce. Che la tipologia di guilloche sia più antica forse di quelle prodotte nel XIII secolo potrebbe dedursi oltre che dalle caratteristiche generali, anche da una peculiarità che appare essere abbastanza singolare nelle opere cosmatesche: le campiture triangolari tra le *rotae* in questo caso mostrano una composizione musiva diversa, formata da triangoli raggianti alternati che fanno da cornice ad una lastra di marmo triangolare interna. Non è possibile stabilire con certezza se si tratti di una scelta effettuata durante i vari rifacimenti del pavimento o di una soluzione voluta dal maestro cosmato. Anche in questo caso le tipologie dei marmi triangolari sono diverse tra loro, il che dimostra che esse sono probabilmente da considerare un reimpiego. Tuttavia, una di esse (fig. 4) sembra essere originale e ciò potrebbe confermare che l'intento originale del marmoraro era proprio quello di realizzare questo disegno musivo.



Fig. 4. Una delle campiture della serie di 6 dischi annodati a guilloche

Un pavimento cosmatesco originale

In realtà, come abbiamo visto, il litostrato sarebbe da classificare come una delle ultime opere precosmatesche se si può confermare una sua presunta datazione tra il 1186 e il 1190. Anzi, potrebbe quasi essere definita un'opera di transizione tra il periodo precosmatesco e quello successivo dei Cosmati figli di Lorenzo. Infatti, le sembianze generali del litostrato sembrano confermare una tale ipotesi se si considera che la serie di quinconce di dimensioni medio grandi va a sostituire l'antica soluzione che prevedeva l'uso di un solo quinconce gigantesco al centro della navata, divenendo così elemento di transizione all'uso cosmatesco delle file di quinconce di dimensioni medie standardizzati intermezzati dalle lunghe annodature di dischi a forma di guilloche.

L'occasione di avere di fronte un pavimento che, fino a prova contraria, appare essere uno dei pochi esempi, se non l'unico, di litostrato cosmatesco



Dettaglio delle fasce marmoree bianche, alcune delle quali originali, e delle decorazioni di quadratini e triangoli. Le fasce di marmo bianche di questo pavimento, più sottili e frammentarie, dovrebbero essere prese a modello nel confronto con le altre che si vedono nei pavimenti ricostruiti in epoca barocca. Foto N. Severino

originale, restaurato e ritoccato più volte, ma mai smontato e riassemblato, come in quasi tutti gli altri casi, almeno nei resti che si vedono nella navata centrale, è un fatto di straordinaria importanza per eventuali rilievi, misurazioni, studi sulla tecnica dell'intarsio *sectile* e soprattutto per i necessari confronti con tutti gli altri pavimenti simili. Spesso gli studiosi hanno scritto molte pagine su presunte teorie di proporzionalità numeriche che riguardano le misure di quinconce, guilloche e partizioni reticolari e che starebbero alla base della realizzazione dei litostrati cosmateschi; pagine ed ipotesi di innegabile fascino, ma sfortunatamente applicate a situazioni architettoniche irreali. Voglio dire che tali studi[6] prendono in esame misure effettuate su litostrati completamente smantellati e ricostruiti, spesso in modo arbitrario, in cui furono reimpiegati molti elementi estranei all'opera originale, come plutei di amboni, lastre di recinzione, lapidi tombali e quasi tutte le fasce marmoree che delimitano le partizioni reticolari e motivi di quinconce e guilloche.

Lo steso discorso ovviamente vale anche per le descrizioni dei pavimenti cosmateschi in generale che spesso vengono presentati come fossero effettivamente i litostrati originali concepiti dai Cosmati, mentre in realtà si tratta di ricostruzioni effettuate in epoca barocca.

Una delle caratteristiche più interessanti invece che possiamo osservare nel pavimento di San Benedetto in Piscinula e che si è conservata grazie proprio alla sua originalità, è lo stato dell'intarsio delle tessere la cui differenza con i pavimenti smontati e ricostruiti postumi si rende assolutamente evidente. Per questo e per i motivi sopra esposti il pavimento di questa chiesa è da ritenersi tra i più importanti del suo genere.

Le immagini che si vedono nelle prossime pagine mostrano chiaramente cosa ci può dire questo litostrato rispetto agli altri simili e quelli cosmateschi del XIII secolo.

[6] Due esempi autorevoli sono senz'altro Luca Creti, *In Marmoris Arte Periti: la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma, 2010, dove a pag. 163i, per esempio, fa una analisi metrologica nell'area dell'antica *Schola cantorum* della cattedrale di Anagni. Le sue deduzioni sembrano "*evidenziare l'adozione di un procedimento di controllo proporzionale delle singole parti, basato sull'impiego di figure geometriche semplici definite in fase progettuale attraverso l'uso della riga e del compasso e facilmente realizzabili dalle maestranze in cantiere con il comune impiego di squadre e corde*". Creti però prende le sue misure, riportate nella pag. 164 in uno schizzo del pavimento che comprende un quinconce tra due guilloche di tre dischi, comprendendo non solo le fasce marmoree che non sono originali, ma prolungando il raggio del quinconce al di fuori del limite della fascia stessa. Se è vero quindi che gli architetti del medioevo lavoravano in base a precise regole di controllo proporzionale, è anche vero che le misure effettuate oggi possono risultare fuorvianti perchè ricavate su manufatti completamente ricostruiti, a volte arbitrariamente, dove sono reimpiegate soprattutto le fasce marmoree le cui dimensioni non si può essere certi fossero quelle reali utilizzati dai Cosmati. Le stesse considerazioni valgono anche per le teorie numerico-proporzionali date da Dorothy Glass nel suo libro *Studies on cosmatesque pavements*, del 1980.



Fig. 5. Il primo quinconce presso l'ingresso della chiesa.



Fig. 6 Particolare delle prime due fasce decorative attorno al disco centrale di giallo antico

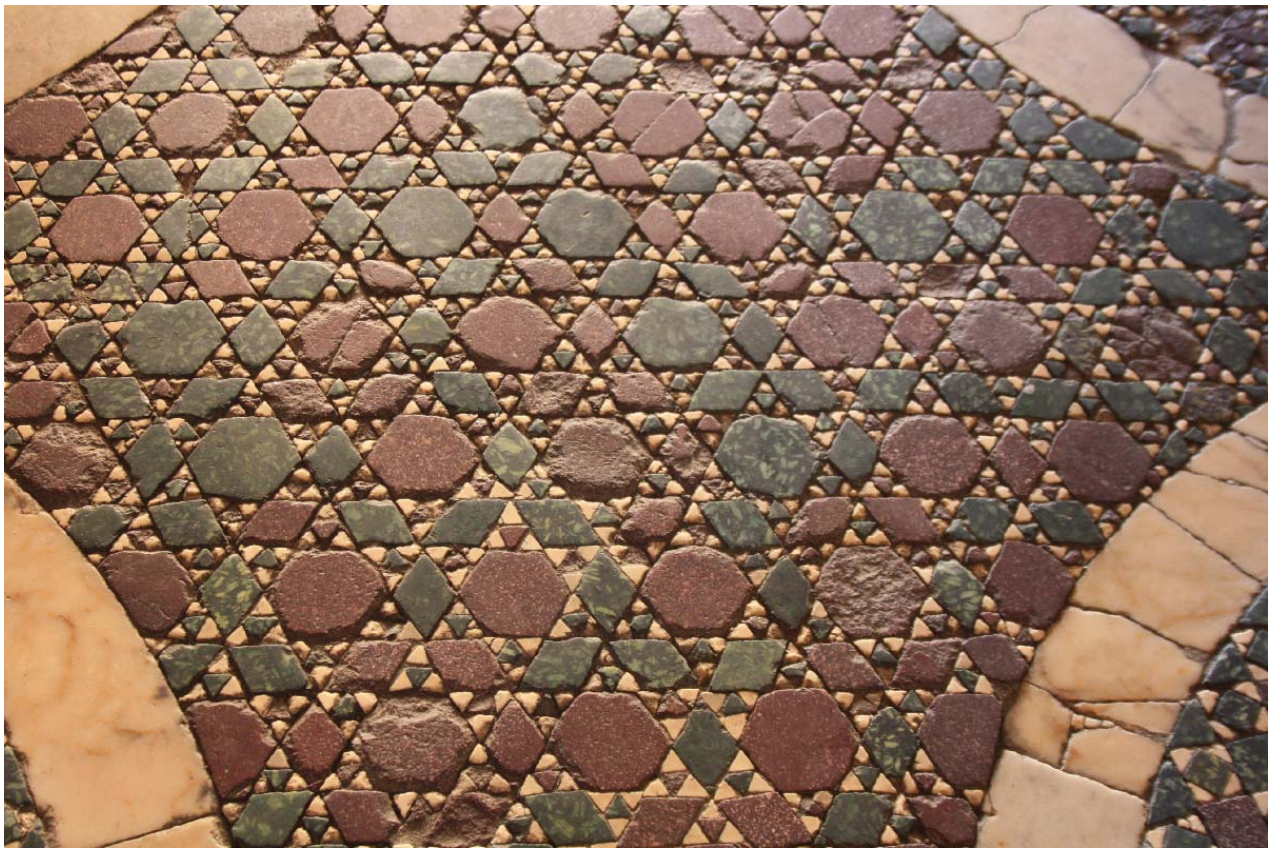
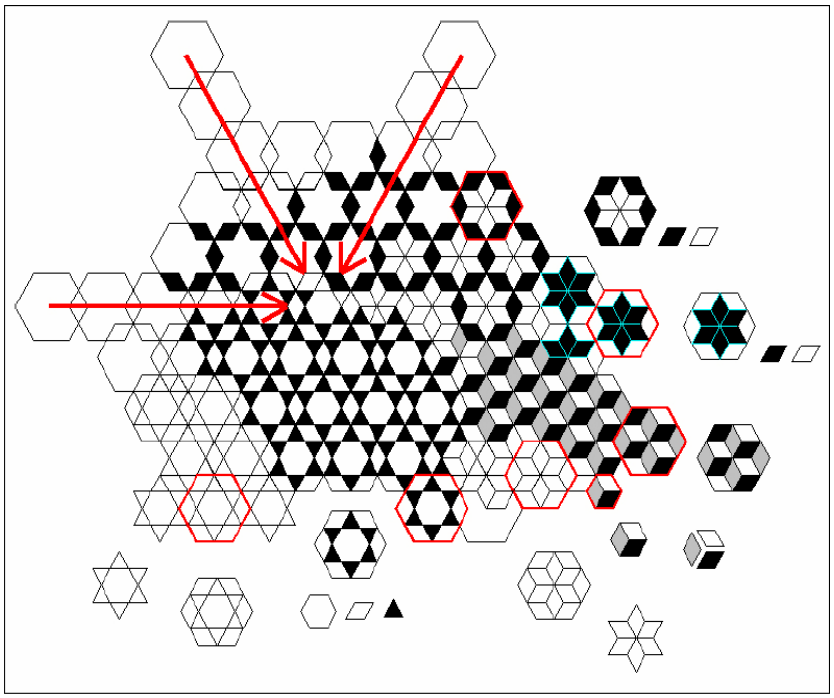


Fig. 7 Dettaglio della campitura centrale che collega i due quinconce. Il pattern è definito dallo studioso Ruggero Longo[7] come "*composizione generata da esagoni intersecantesi lungo tre assi di simmetria. Il reticolo geometrico regolare risultante determina la formazione di rombi che a loro volta compongono diversi motivi ornamentali tra loro permutabili a seconda della disposizione cromatica. Il motivo della stella a sei punte bianca inscritta nell'esagono nero trapassa nel motivo dei cubi prospettici senza il mutare dello schema. Dalla stessa struttura è possibile generare un motivo ancor più complesso costituito da triangoli esagoni e rombi. In tutti i casi il reticolo geometrico consente di individuare le forme semplici (tessere) necessarie per sviluppare ciascuno dei motivi ornamentali. Nella figura la formazione di motivi procede secondo una logica delle permutazioni che, mettendo in risalto la variabilità delle combinazioni e l'arbitrarietà delle interpretazioni, indica anche quanto sia rilevante il dato cromatico nella dinamica della percezione…La forma delle tessere, in virtù dell'identità tra disegno e giunti di malta, sono originate dal reticolo geometrico che regola la scomposizione del piano che determina la forma, la dimensione e la giustapposizione delle tessere stesse. Trapela frattanto l'impressione che confondere lo spettatore,*



[7] *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel meridione normanno*, (op. cit. nel vol. 1) pag. 130.

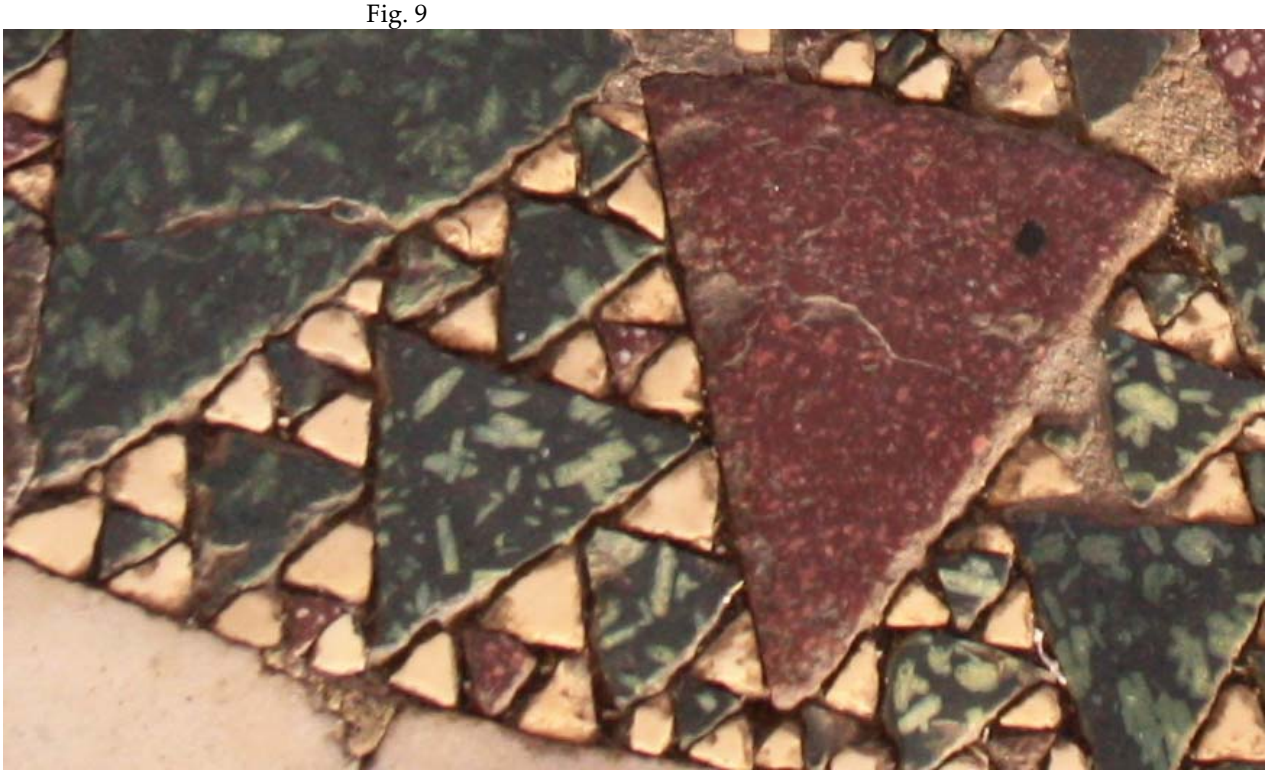
magnetizzare la sua attenzione attraverso l'ambiguità e l'impossibilità di controllare forme sfuggenti, fosse proprio l'intenzione di coloro che realizzavano le composizioni ornamentali".

Sopra: Figura realizzata da Ruggero Longo. Sotto le tre frecce si vede il pattern riprodotto nella figura 7, con la differenza che nel pavimento di S. Benedetto in Piscinula i piccoli triangoli che costituiscono le sei punte della stella sono anch'essi scomposti in elementi minori, con quello centrale sempre di porfido verde



Fig. 8

Fig. 9

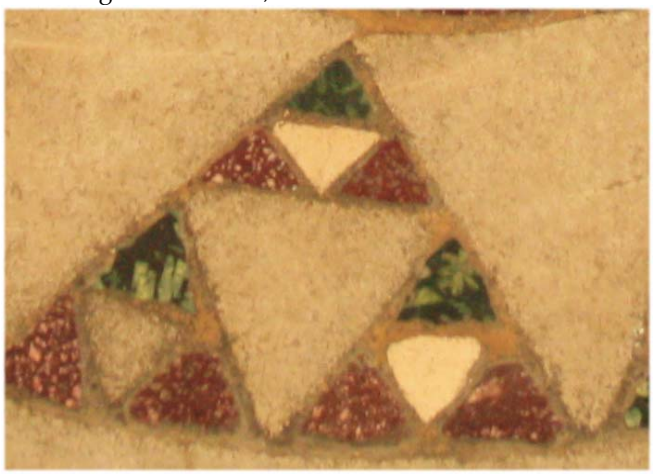


Nelle figg. 8 e 9 si vede una parte della decorazione delle fasce circolari intorno ad una ruota del secondo quinconce e il dettaglio ingrandito.

Fig. 10 Anagni, Cripta S. Magno



Fig. 11 Ferentino, Cattedrale



Nelle figg. 10 e 11 si può vedere un immediato confronto di motivi simili (non uguali) in dischi di guilloche e quinconce che si trovano, nella fig. 10 nella cripta di San Magno ad Anagni e nella fig. 11 nella cattedrale di Ferentino, entrambe opere cosmatesche rimaneggiate e in gran parte ricostruite. Il confronto con la fig. 9 del pavimento di S. Benedetto in Piscinula mostra la netta differenza tra le tipologie dell'intarsio dei pavimenti. Il primo originale con le tessere accostate tra loro e al di sopra del piano di allettamento della malta; negli altri casi le tessere mostrano il letto di malta e la loro superficie è quasi allo stesso livello.

Un lavoro come quello della fig. 9 lo si riscontra solo in alcune zone del pavimento della basilica dei Santi Quattro Coronati che pure viene ritenuto essere in massima parte originale e probabilmente in alcuni elementi del pavimento della basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio. Ma di questo parleremo più avanti.





Figg. 12 e 13. Ulteriore confronto da due chiese di Roma (S. Marco a sinistra e S. Maria Aracoeli a destra)



Fig. 14. La serie di sei dischi annodati a guilloche alla sinistra della fascia centrale.



Fig. 15. Una parte della serie di guilloche dove si vede anche il reimpiego di diversi tipi di marmo nelle fasce curvilinee.





Fig. 16-17. Nella fig. 16 si vede la ruota più a sinistra della guilloche di fig. 15 e nella fig. 17, il dettaglio evidenziato dal rettangolo rosso di fig 16. Si nota chiaramente la parte superiore ricostruita a cui si affianca quella inferiore originale. La fig. 17 mostra contemporaneamente le caratteristiche evidenziate in precedenza nei confronti fotografici tra la fig. 9 e le successive.

Fig. 18. Il pavimento cosmatesco nella navata principale della chiesa di San Benedetto in Piscinula come si vede nella sua interezza da una foto stampata su uno dei pannelli esplicativi posti all'ingresso del monumento. Si nota anche lo strano reimpiego di due tessere di media grandezza e di forma vaga agli angoli del secondo quinconce.



Pagina seguente. Fig. 19. Il due quinconce visti dall'alto, con la meravigliosa campitura centrale che li collega.

.





Fig. 20. Un dettaglio del quinconce



Fig. 21. Parte del pavimento ricostruito nella Cappella della Vergine.
Sotto: Fig. 22. Il portale cosmatesco che fa da ingresso alla Cappella della Vergine


LIV
ASSIMO
FEDELI
ETANE
SSIMA
ZIONE
QVI'
CENTO
MARIA
ATORI



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25.

Nelle figg. 23-24 e 25 alcuni dettagli della decorazione del portale cosmatesco.





Pavimento di S. Benedetto in Piscinula.

Prima di proseguire, vorrei riportare l'elenco che Edward Hutton ha stilato nel suo volume *The Cosmati*, di cui ho parlato prima, delle opere cosmatesche che ebbe modo di vedere nelle chiese di Roma e del Lazio in generale. Qui riporto solo quelle di Roma.

Elenco delle opere cosmatesche nelle chiese romane fatto da Edward Hutton nel 1950

S. ALESSIO IN AVENTINO
Due colonne dall'Iconostasi di S. Bartolomeo all'Isola, una firmata.

A. ANTONIO ABATE
Portale del 1269 con due sfingi. L'iscrizione sopra la porta si riferisce al cardinale Capocci, patrono dell'ospedale.

SS. APOSTOLI
Un leone sul portale firmato BASSALLECTUS.

S. BALBINA
Trono vescovile, Tomba del Cardinale Stefano dei Surdi, firmata;
Le armi del cardinale in mosaico, bianco su sfondo blu.

S. BARTOLOMEO ALL'ISOLA
Portico del 1113.

S. CECILIA IN TRASTEVERE
Portico; Candelabro Pasquale di Arnolfo di Cambio.

S. CESAREO DE APPIA (o *in Palatio*)
Due amboni di cui quello a sinistra di gran lunga più raffinato; Plutei
Paliotto dell'altare principale; Paliotti di due altari laterali nella navata;
Trono vescovile; Base di un candelabro per il cero Pasquale; Ciborio ? Il ciborio è del XII secolo, in accordo con Venturi (III, p. 886) ma sembra essere parte di un restauro di Clemente VIII.

S. CLEMENTE
Pavimento; Ciborio; Tabernacolo per l'Eucarestia (1299); Ambone; Plutei.

S. COSIMATO
Chiostro.

S. CRISOGONO
Chiostro; Pavimento.

S. CROCE IN GERUSALEMME
Pannelli pavimentali nella navata.

S. GIORGIO IN VELABRO
Portico; Campanile; Pavimento; Ciborio.

SS. GIOVANNI E PAOLO
Portico; Campanile; Pavimento rifatto nel 1911.

S. GIOVANNI IN LATERANO
Pannelli pavimentali nella navata; Figura del papa inginocchiato
Ciborio firmato; Trono vescovile nel chiostro; Vari frammenti nel chiostro.

S. GIOVANNI A PORTA LATINA
Portale; Altare mosaicato.

S. GREGORIO MAGNO
Pavimento, rifatto nel XVIII secolo.

S. LORENZO FUORI LE MURA
Portico; Pavimento; Ciborio firmato; Pulpito; Plutei; Trono vescovile;
Tomba del Cardinale Fieschi; Chiostro.

S. LORENZO IN LUCINA
Campanile; Portico; Paliotto d'altare; Trono vescovile firmato.

S. MARCO
Ciborio firmato; Pavimento ricostruito.

S. MARIA IN ARACOELI
Pavimento; Due pulpiti o amboni firmati; Tomba di Onorio IV;
Tomba di Luca Savelli; Tomba del Cardinale Acquasparta (1304);
Altare sotterraneo detto di Augusto con iscrizione.

S. MARIA IN COSMEDIN
Campanile; Portico; Pavimento con iscrizione del committente; Ambone;
candelabro Pasquale firmato; Ciborio firmato; Chiesa ricostruita nel 1894-1899;
Il Ciborio è di Deodato e suo figlio Cosma II, il resto di Paulus.

S. MARIA MAGGIORE
Pavimento tutto ricostruito al tempo di Benedetto IV;
Tomba di Consalvo Rodrigues firmata; Paliotto.

S. MARIA SOPRA MINERVA
Tomba di Durante di Mende firmata.

S. MARIA IN NAVICELLA (o S. Maria in Domnica)
Pavimento data (?).

S. MARIA IN TRASTEVERE
Pavimento.

SS. NEREO E ACHILLEO
Ciborio; Altare; Paliotto; Trono vescovile su leoni; Pavimento;
Due amboni di cui uno da S. Silvestro in Capite;
Candelabro pasquale, solo la base.

S. PAOLO FUORI LE MURA
Candelabro pasquale firmato; Chiostro con iscrizione.

S. PIETRO IN VATICANO
Cappella della Pietà, colonna tortile;
Otto colonne tortili nell'altare alla destra della Cappella del SS. Sacramento.

GROTTE VATICANE
Trono vescovile.

S. PRASSEDE
Pavimento; Tomba del cardinale Anchrus di Troyes;
Nella cripta: paliotto mosaicato.

S. PUDENZIANA
Campanile; Portale restaurato.

SS. QUATTRO CORONATI
Chiostro; Pavimento.

S. SABA
Portico firmato; pavimento; Paliotto firmato Vassalletto; Trono vescovile.

S. SABINA
Chiostro: archi decorati con mosaico cosmatesco;
Schola cantorum ricostruita; Trono vescovile; Pietra tombale.

SANCTA SANCTORUM CAPPELLA
Pavimento; Decorazione. Su un pilastro c'è la firma di Cosma.

S. TOMMASO IN FORMIS
Portale firmato.

SS. TRINITA' DEI MONTI
Due colonne tortili viste in San Pietro in Vaticano.

Dall'elenco stilato da Hutton ormai più di mezzo secolo fa, mancano diversi luoghi ed è strano che egli non abbia individuato la piccola chiesa di San Benedetto in Piscinula che pure si trova vicina alle grandi basiliche di S. Maria in Trastevere, Santa Cecilia e San Crisogono.

Comunque, proseguiamo con il nostro personale itinerario romano, che nello specifico tratta esclusivamente dei pavimenti cosmateschi con qualche cenno alla presenza di altre opere relative agli arredi, e in ordine alfabetico troviamo la chiesa di:



La piccola chiesetta di San Cesareo de Appia, la facciata che si trova all'inizio dell'antica via romana.
Foto N. Severino

SAN CESAREO DE APPIA (o San Cesareo in Palatio)

Hutton non accenna ad un pavimento per questa chiesa di cui elenca in dettaglio tutte le altre opere presenti. Nella mia visita, invece, ho constatato l'esistenza di qualche piccolo pannello pavimentale ricostruito giusto ai piedi dell'altare principale, sotto il ciborio. Non so se Hutton abbia davvero visitato questa chiesa o se abbia stilato il suo elenco sulla base delle notizie date dagli altri autori, ma per quanto ho potuto vedere, i pochi frammenti pavimentali presenti nei pressi della *fenestella confessionis*, non sembrano essere stati ricostruiti da poco tempo. Piuttosto essi appaiono, osservando lo stato di conservazione e l'aspetto stilistico, nelle condizioni che generalmente si osservano negli altri pavimenti ricostruiti tra la fine del XVIII e il XIX secolo.

Che i pannelli siano pavimentali e non di plutei o di lastre di recinzione è accertato perché sono abbastanza grandi e riconoscibili come tali. In particolare, nello spazio compreso tra le due scale che danno l'accesso al

presbiterio sopraelevato, si vede un grande disco di porfido rosso con una cornice circolare fatta di listelli marmorei bianchi non proprio antichi, ma simili a quelli che si vedono nei pavimenti rifatti nel XIX secolo. Attorno al disco vi sono quattro trapezi che costituiscono altrettanti pannelli di pavimento in *opus sectile*: essi mostrano due motivi geometrici disposti simmetricamente corretti, ma cromaticamente differenti. I due patterns principali sono costituiti uno dalla "stella cosmatesca" realizzata come micromodello base alternato ad una tessera quadrata uniforme, e l'altro da losanghe oblunghe rosse incrociate che formano una stella a 4 punte, al cui interno si trova un quadratino uniforme verde e le campiture intorno scomposte in elementi triangolari minori, di cui quello centrale verde o rosso.



Interno della chiesa di San Cesareo de Appia. Nei pressi del presbiterio si vedono le preziose opere cosmatesche.
Foto N. Severino

La disposizione simmetrica incrociata dei motivi è basata principalmente sulla predominanza cromatica del verde antico e del rosso. In entrambi i casi le stelle cosmatesche sono bianche, mentre le losanghe oblunghe sono rosse da una parte con quadratino verde, e verdi dall'altra, con quadratino rosso.

Sul gradino inferiore, in corrispondenza della *fenestella confessionis*, è stata ricostruita una ruota il cui diametro è la lunghezza della finestra con la grata. Una fascia bianca marmorea ne delimita la fascia interna decorativa, molto larga, costituita da due file di rombi grigi disposti al vertice, alternati a triangoli più piccoli. Una seconda fascia decorativa simile ai triangoli raggianti, ma fatta con tessere rosse tagliate a forma di trapezoide asimmetrico, alternate a triangoli verdi, contorna il disco centrale di porfido verde. Anche questa parte di pavimento è totalmente ricostruita, reimpiegando parte di materiale antico proveniente probabilmente da un'altra chiesa.

Dalla storia si ricava che il papa Clemente VIII (1592-1605), fece riedificare la chiesa dalle fondamenta probabilmente dall'architetto Giacomo della Porta, ma dallo stato che si osserva nei reperti, la ricostruzione di questo lacerto

pavimentale può farsi risalire ai successivi restauri voluti da papa Pio IX (1847-78).

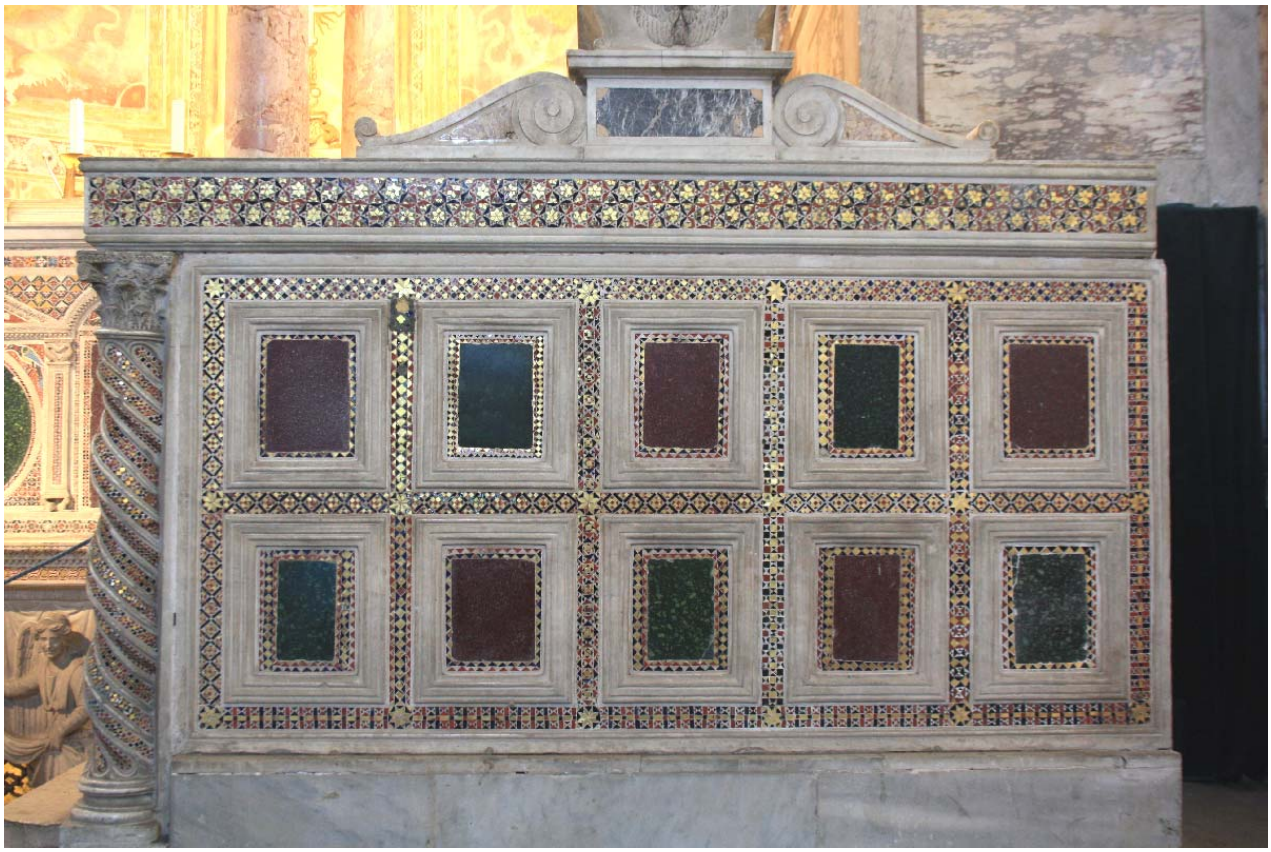


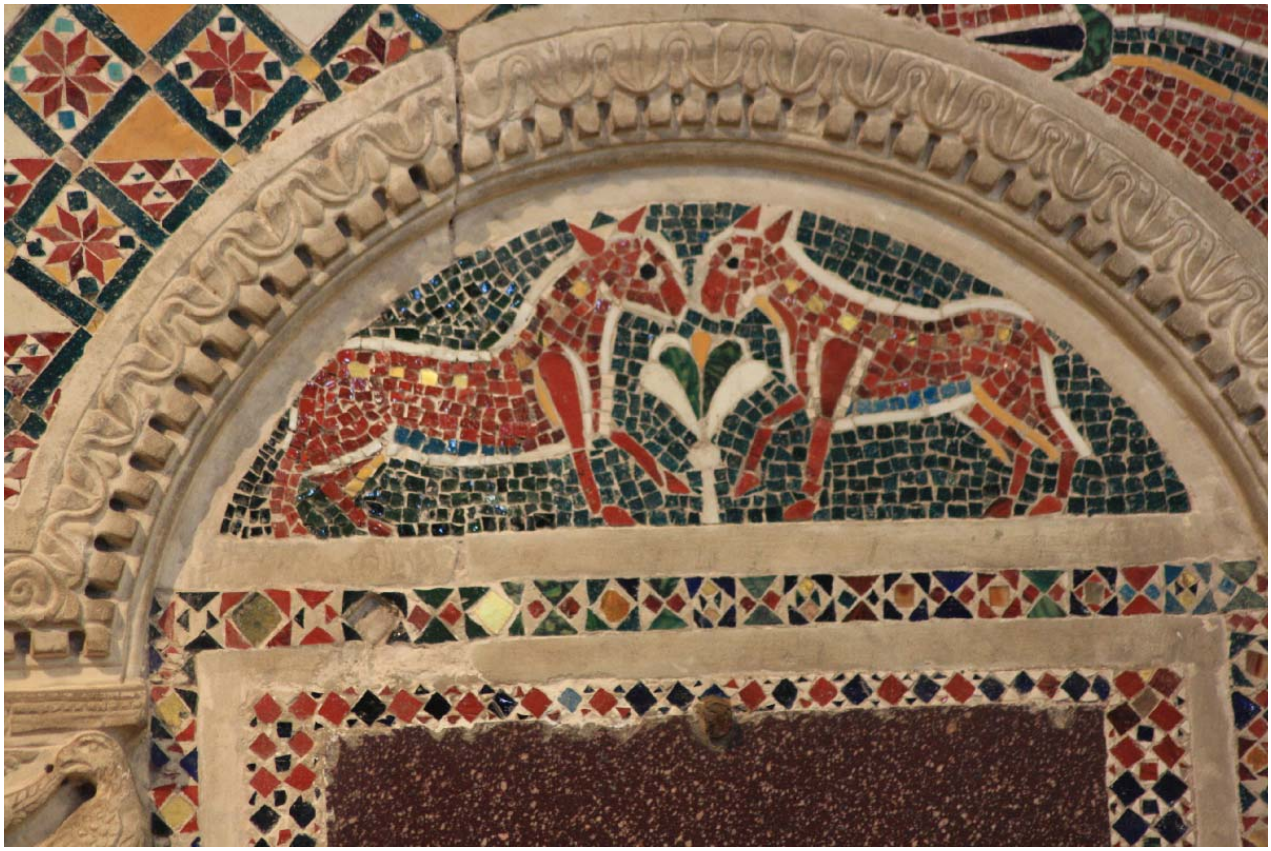
Fig. 1. Pavimento tra le due scale di accesso al presbiterio



Fig. 2. Pavimento davanti alla *fenestella confessionis*.

Nella chiesa sono presenti importanti opere cosmatesche, come i due amboni, plutei, i tre paliotti frontali dei tre altari di cui uno sul presbiterio e due nella navata, il trono vescovile, forse anche il ciborio con alcune decorazioni, ma secondo gli studi effettuati sembra che tali opere non sarebbero state realizzate per questa chiesa in quanto furono qui trasportate dalla basilica di San Giovanni in Laterano durante i suoi restauri nel XVI secolo, al tempo in cui papa Clemente VIII affidò la chiesa ai padri Somaschi del collegio Clementino.



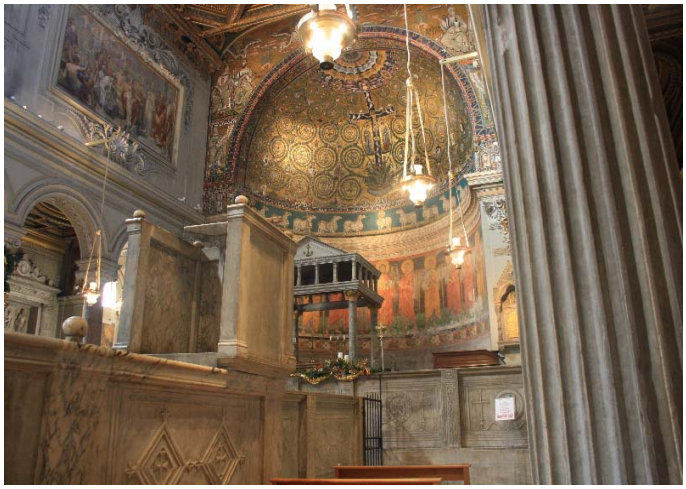


Due immagini delle opere di decorazione cosmatesca presenti nella chiesa. Foto N. Severino

BASILICA DI SAN CLEMENTE

Mi sembra doveroso iniziare con una frase di un illustre personaggio, caro agli studiosi d'arte cosmatesca, il prof. A.L. Frothingham che scrisse[1]: "*In nessuna scuola d'arte Cristiana si vedono pavimenti così importanti come quelli di Roma. In nessun altro luogo come una chiesa paleocristiana o medievale l'occhio ha cercato istintivamente l'armonizzazione tra il pavimento e la ricchezza degli arredi interni*". E Louis Nolan aggiunge: "*Questo è certamente vero nel caso di San Clemente*"[2]. La nostra guida turistica, Diego Angeli, con il quale abbiamo iniziato questa seconda parte, così riassume i principali avvenimenti storici della basilica:

"In via S. Giovanni in Laterano. È una delle più antiche chiese di Roma e risale forse ai tempi costantiniani già che se ne ha un accenno nel *De viris illustribus* di S. Gerolamo, che fu scritto nel 385. Nel 417 S. Zozimo papa la chiama già Basilica e vi tiene un concilio. Nel 449 S. Leone I, in una lettera a Flaviano Vescovo di Costantinopoli, la dice titolo. Nel 499 Simmaco vi tiene un Concilio. S. Gregorio Magno (590-604) vi lesse la sua XXXIII omelia. Nel secolo VIII Adriano I (772-95) ne restaurò il tetto; altri restauri vi fecero Leone III (795-816) e Leone IV (847-55). Nel 1084, durante il sacco di Roma dato dalle truppe di Roberto il Guiscardo, la basilica fu distrutta, e rimase abbandonata fino al 1108, epoca in cui Pasquale II, che vi era stato eletto papa, non pensò di riedificarla dalle fondamenta. In questa occasione l'edificio primitivo fu atterrato e ricolmo e una nuova chiesa venne costruita sulle sue rovine adoperandosi in gran parte gli ornamenti marmorei della basilica soppressa, come si rileva dal coro di Giovanni, dalla porta bizantina, e da diverse sculture che ancora esistono. Nel 1417 la nuova chiesa fu abbellita e adornata di pitture. Più tardi Sisto V (1585, Peretti) la restaurò ed ordinò che si aprisse la porta laterale; Urbano VIII (1623, Barberini) la cedette ai monaci irlandesi e Clemente XI (1700, Albani) la ridusse allo stato attuale coi disegni di Stefano Fontana. Nel 1858, essendosi fatti alcuni scavi, per ordine di monsignor Tizzani si rinvenne il piano dell'antica basilica tanto che proseguiti questi scavi dal padre Mullooly, priore dei monaci irlandesi nel vicino convento, fu potuto restituire nella sua forma l'edificio della chiesa primitiva".



Interno della basilica di San Clemente. Parte della Schola Cantorum, Ciborio e Abside.

Da ciò si ricava che già nel 1417 al pavimento potrebbe essere accaduto qualcosa, sebbene dalla frase "abbellita ed ornata di pitture" non sia possibile averne certezza. I restauri di Sisto V però dovettero certamente riguardare anche il litostrato, anzi, propenderei nel credere che proprio verso la fine del XVI secolo si ebbe uno sconvolgimento totale del pavimento con una parziale o totale ricostruzione delle partizioni reticolari, come sembra essere dimostrato dalla presenza di una parte maggioritaria di listelli marmorei di delimitazione degli stessi pannelli che non sembrano essere più antichi del XVI-XVII secolo. Nel 1700 Clemente XI apportò nuovi restauri che insieme a quelli successivi, eseguiti

[1] *The Monuments of Christian Rome*, 1908, pag. 171
[2] *The Basilica of San Clemente in Rome*, second edition, Grottaferrata, Roma, 1914, pag. 17

durante gli scavi della basilica inferiore, l'hanno trasformata nello stato attuale.

Una notizia interessante riguarda nello specifico il pavimento della tribuna, o *Schola cantorum*, e ci viene da Alessandro Atti, il quale nel suo libro *Della munificenza di sua Santità papa Pio IX, felicemente regnante*, pubblicato a Roma nel 1864, scriveva:

"*Racconciato il pavimento antico di marmo tessellato compreso fra i due amboni nella chiesa di San Clemente*".

Da questa notizia si ha di certo che il pavimento costituito dalla bella sequenza di dodici dischi di porfido annodati al modo di guilloche che è nella *Schola cantorum*, fu restaurato completamente tra il 1859 e il 1864.



Una delle decorazioni della transenna frontale della Schola Cantorum. E' il classico "fiore della vita", onnipresente nelle opere cosmatesche della bottega di Lorenzo. Qui nel classico verde serpentino antico su fondi di triangoli rossi e bianchi.
Foto N. Severino

Il nostro compito ora è quello di cercare nel pavimento odierno, dove possibile, le poche tracce che possono dirci qualcosa su questi oscuri avvenimenti di restauro. Ma prima credo sia indispensabile commentare quanto illustri studiosi di arte cosmatesca hanno scritto su questo specifico argomento i quali sembrano tutti concordi nell'attribuire il pavimento e le suppellettili a *magister Paulus* (così anche il testo da "*Breve storia dei Marmorari Romani*", redatto dalla "*Università dei Marmorari di Roma*").

La voce più "autorevole" nel campo è quella di Dorothy Glass il cui volume "*Studies on Cosmatesque Pavements*", sebbene pubblicato nel 1980, sembra essere ancora la bibbia seguita da tutti gli studiosi. Così, mi pare doveroso riconsiderarla qui come riferimento principale e riportare in libera traduzione ciò che la studiosa inglese scrive in merito al pavimento della chiesa di S. Clemente.

"*Il pavimento della basilica superiore di San Clemente merita una dettagliata relazione perché oggi, diversamente dalla maggior parte degli altri pavimenti cosmateschi, esso ricopre completamente la navata maggiore, le navate laterali, il coro e*

l'abside della chiesa. Sebbene abbia perso gran parte dei suoi preziosi porfidi e serpentini e fu senza dubbio manomesso ("disturbato" nell'originale, nda) *durante gli scavi della basilica inferiore tra il 1861 e il 1868, esso conserva ancora gran parte della sua disposizione originale…*

…La basilica superiore di San Clemente risale ai primi decenni del XII secolo. I patterns usati nel pavimento anche confermano questa datazione….

L'uso di lunghe guilloche (dischi annodati a guilloche che Glass chiama rondelle, nda) *è unico fra i pavimenti cosmateschi autentici. I quattro dischi longitudinali iniziali all'entrata della chiesa sono fiancheggiati su entrambi i lati da venti rettangoli disposti in cinque file in larghezza e quattro file in lunghezza (longitudinali)*[3]*. I rimanenti sei dischi sono fiancheggiati da pattern simili… per un totale di 25 pannelli reticolari su ogni lato*[4]*. Si deve rilevare che i tondi sull'asse centrale della chiesa non si estendono fino all'entrata, mentre sono preceduti da due porfidi rettangolari di uguale dimensione. Probabilmente in origine vi erano due dischi in più nelle posizioni occupare oggi dai rettangoli*".

La Glass ritiene che i dischi erano originariamente sei fino ai punti oggi occupati dalle tombe, e ciò sarebbe conforme alle soluzioni di altri pavimenti cosmateschi.

Inoltre lei pensa che la zona pavimentale occupata dalle lastre tombali ha le dimensioni giuste perché potesse esservi in origine un quinconce.

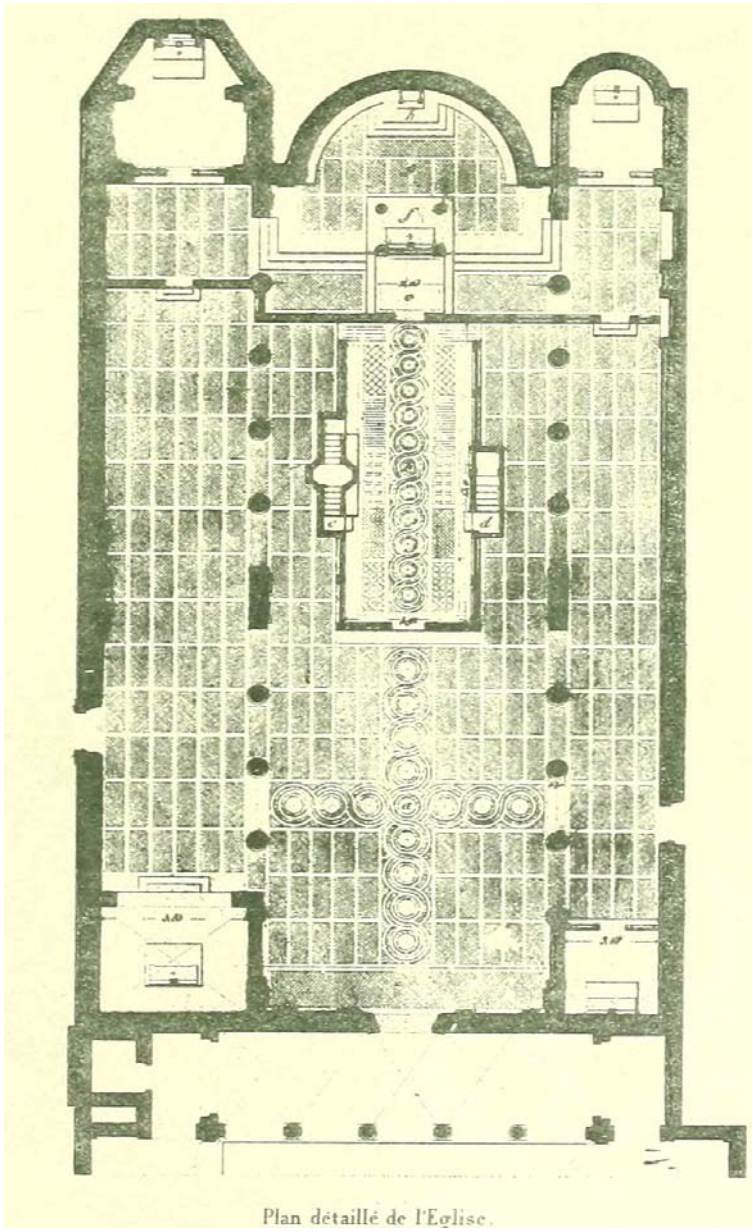
In pratica la studiosa cerca in tutti i modi di trovare un modello conforme alle disposizioni caratteristiche comuni ai pavimenti cosmateschi del XII secolo, come si vedono ai SS. Quattro Coronati e in S. Maria in Cosmedin, negli esempi da lei stessa proposti. Ma si tratta di conformità a pavimenti del XIII secolo e non certo riferibili a pavimenti precosmateschi del 1128, anno in cui fu consacrata la basilica!

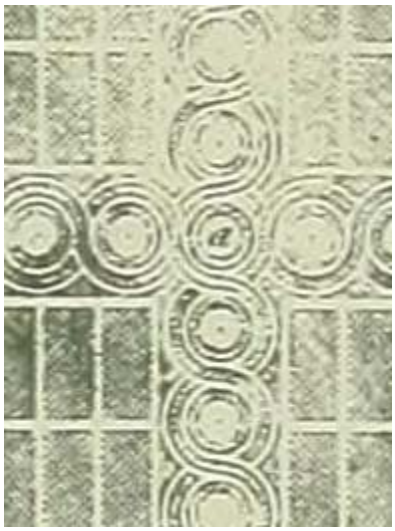
In ogni caso, penso che la studiosa abbia fatto una giusta considerazione nel valutare che al posto delle lapidi rettangolari al centro della croce dovesse esserci un tempo almeno uno o due dischi che davano il senso della soluzione di continuità alle due serie di file di guilloche. Così doveva essere, anche perché in una rara incisione che ho trovato, eseguita da Letarouilly[5] prima del 1860, si vede la pianta della basilica di San Clemente con il disegno delle file incrociate di guilloche nella navata e quella nella tribuna, oltre che tutti i pannelli reticolari correttamente riportati. In questo unico disegno non si vedono le lapidi rettangolari al centro della croce, ma la continuità delle guilloche, così come doveva essere in origine. Tutto ciò è ben visibile nella fig. 1. Non credo che l'autore che, al di là dell'imprecisione del numero di dischi riportati, essendo comunque abbastanza attento ai particolari, non avesse tenuto conto delle due lapidi se queste fossero state al loro posto al momento in cui egli eseguiva il suo disegno. Perciò, credo che sia abbastanza attendibile e che possa finalmente essere comprovata l'ipotesi di ulteriori due dischi di porfido nelle due file incrociate, dove se ne contavano in origine 12 in longitudine e 9 trasversali. In questo modo l'asse longitudinale aveva 12 dischi prima della tribuna e altri 12 all'interno di essa, raggiungendo una significativa armonizzazione numerica.

[3] Già in questo passo c'è qualcosa che non quadra. Infatti da rilievi ottocenteschi, ma anche allo stato attuale, le file in lunghezza sono tre e non quattro, per cui i rettangoli sono 15 per parte se si escludono quelli adiacenti alla stessa altezza ma nelle navate laterali.

[4] Anche in questo la Glass sbaglia a contare i pannelli perché ve ne sono ancora 15 per parte fino ai pilastri delle navate laterali. Anche se avesse voluto comprendere i pannelli nelle navate, sarebbero molto superiori al numero di 25 indicati.

[5] Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents*…Paris, 1860, Vol. 3, Plate 116.


Plan détaillé de l'Eglise.


Fig. 1

L'errore di Letarouilly nel riportare un numero erroneo di dischi, che è tra l'altro un errore comune a molti altri autori, come ha giustamente rilevato Glass nel suo studio, probabilmente è dovuto ad un errore di valutazione dello spazio nel disegno per cui è riuscito ad inserire solo quel numero di dischi annodati a guilloche anche perché, probabilmente, egli aveva più a cuore di mostrare l'unitarietà del disegno che non il dettaglio del numero di dischi. Infatti, le ripartizioni reticolari a destra e a sinistra dell'asse delle guilloche sono entrambe disegnate bene e riportano tre file orizzontali di 5 rettangoli per parte, come si vede anche oggi.

Un eccezionale disegno di Luigi Rossini, tratto dal libro *Scenografie degli interni delle più belle chiese e basiliche antiche di Roma*, pubblicato nel 1843, mostra certamente come si presentava ai suoi occhi attenti una parte del pavimento cosmatesco nei pressi della *Schola Cantorum*. Possiamo osservare che vi sono delle significative differenze nei pannelli pavimentali prima dei restauri del 1861 e dopo.

In particolare, dal disegno di Rossini, è possibile evidenziare che a destra della fila di guilloche si vedono un numero maggiore di fasce bianche marmoree che delimitano ripartizioni sostanzialmente diverse da quelle attuali, anche se simili. L'ovale di porfido è isolato e senza decorazioni intorno, ma potrebbe dipendere dalla omissione di dettagli perché in un disegno di Ciampini del 1747, questi si vedono; gli altri rettangoli presentano porfidi a forma di rombo e disposti di punta e non rettangoli, mentre i motivi geometrici, pur essendo simili tra loro, sono anch'essi diversi da quelli attuali. Ciò dimostra inequivocabilmente che il pavimento attuale è un rifacimento, arbitrario, dovuto anche agli ultimi restauri del 1861.



Il disegno del pavimento di San Clemente eseguito da Rossini prima del 1843, anno di pubblicazione del suo volume.

Continuando con il testo di Glass, si legge:

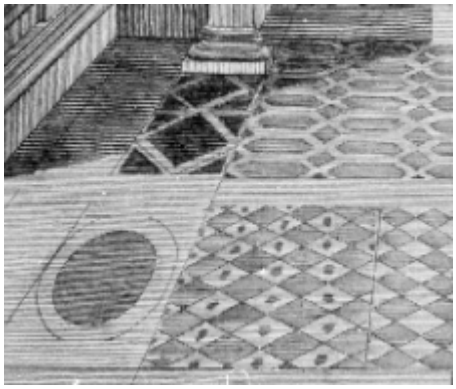
"Con l'eccezione di pochi pannelli restaurati, i pannelli reticolari nella navata maggiore di S. Clemente esibiscono una quasi perfetta corrispondenza, così che ogni pannello alla sinistra dei dischi è abbinato ad un identico rettangolo con lo stesso pattern a destra dei dischi e perfettamente corrispondente nella giusta posizione. La sola eccezione del rigoroso ordine di corrispondenza appare nella fila di rettangoli vicino alla porta. Questi pannelli non mostrano una corrispondenza e non rassomigliano ai

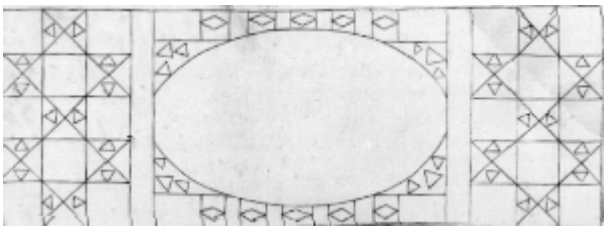
patterns nella navata. Questa fila di rettangoli è forse attribuibile a un goffo restauro che distrusse i patterns originali [6].

La costante marcia dei dischi continua nella schola cantorum *dove dodici ininterrotti dischi prendono la sua intera lunghezza*[7]. *Immediatamente a destra e a sinistra dei dischi sono cinque rettangoli disposti in una fila longitudinale; questi mostrano una perfetta corrispondenza. Inoltre, ci sono rettangoli allungati verso l'estrema sinistra e a destra dei dischi verso la parete interna della* schola cantorum*; questi non sono corrispondenti. Questi secondi rettangoli sono entrambi unici e scomodi. Essi sono forse da attribuire ad un restauro".*



Infatti, in un altro disegno di Letarouilly, sempre anteriore al 1860, nella tribuna, sul lato sinistro non si vede riportata la striscia di mosaico che costeggia il muro perimetrale sinistro della tribuna stessa, mentre oggi c'è. Potrebbe essere un dettaglio che il disegnatore non ha riprodotto, ma siccome è da dire che non mancano dettagli anche più minuti di questo, è difficile credere che esso sia stato tralasciato.





"La rigorosa logica dei pannelli nella navata centrale – continua Glass - *non "permea" i rettangoli delle navate laterali i quali, sebbene di dimensioni e pattern simili a quelli della navata centrale, non rivelano una corrispondenza di pattern. Mentre la maggior parte dei patterns seguono i patterns originali cosmateschi, quelli adiacenti il muro esterno della* schola cantorum *sembrano essere attribuibili ad un restauro, così come quasi l'intera navatella sud.*

Le tre immagini mostrano un confronto diretto tra il pavimento disegnato da Rossini (a sinistra), da Ciampini (a destra) e come si vede attualmente, nella zona del lato destro della Schola Cantorum (sopra). E' possibile vedere come siano diversi i pannelli pavimentali sia dell'ovale che intorno ad esso, ed anche i motivi geometrici che li compongono.
Foto sopra di N. Severino

Il pavimento in S. Clemente non è confinato unicamente alle menzionate aree, ma appare anche in:

1) l'abside principale e intorno all'altare; qui il pavimento consiste di tre file longitudinali irregolari. Ci sono tre rettangoli su ciascun lato dell'altare. Verso il leggio dell'abside vi è una seconda fila di nove rettangoli. Vicino alla curva dell'abside sono due ampi spazi rettangolari. Un po' di corrispondenze sembrano osservarsi.

2) Le cappelle del Santissimo Sacramento e di San Giovanni. Queste cappelle sono post-medievali e i loro pavimenti sono imitazioni dei lavori cosmateschi.

La Cappella del SS. Sacramento è stata costruita nel 1617. Presumibilmente il pavimento di questa cappella è stato dotato da subito di mosaico cosmatesco: con quali tessere esso fu realizzato, considerato che il pavimento di San Clemente era già completo in ogni sua parte? Le risposte sono due: a) o il pavimento è stato rifatto con materiale nuovo nel 1617; b) o esso è stato realizzato con parte del materiale originale dell'antico pavimento precosmatesco e cosmatesco della basilica, evidentemente in parte distrutto o smantellato.

Continuiamo con il testo di Glass:

[6] Quest'area della navata è fiancheggiata sulla destra dalla Cappella di S. Domenico e sulla sinistra dalla Cappella di S. Caterina. Entrambe sono una assurda ricostruzione post medievale. Il pavimento potrebbe essere stato danneggiato durante il corso di questi lavori (nota di Glass).

[7] Incisioni di quest'area del XIX secolo sono contrastanti tra loro. Bunsen, Gutenson e Knapp, mostrano solo undici dischi nel coro, ma nelle tavole successive essi mostrano 13 dischi. Letarouilly mostra solo 11 dischi. Luigi Canina in Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani, 2° edizione, Roma 1846, indica 12 dischi nella tavola XXV, ma solo undici nella tavola XXIII (nota di Glass).

"3) Tra il coro e l'altare, vi è un rettangolo con patterns sullo stesso asse dei dischi della schola cantorum *. Il rettangolo è, a sua volta, fiancheggiato da tre rettangoli su ogni lato. I patterns sono simili a quelli della navata principale.*

4) La cappella di S. Caterina fu eretta tra il 1411 e il 1431. Il pavimento post-medievale consiste in otto rettangoli, quattro disposti in fila per ogni lato dell'altare; questi hanno una completa corrispondenza. Un rettangolo largo è disposto davanti all'altare".

La descrizione che la Glass fa del pavimento di San Clemente è, come si vede, abbastanza limitata se si tiene conto che ancora oggi il suo libro è considerato una pietra miliare della letteratura sui pavimenti cosmateschi. La studiosa non accenna minimamente alle tipologie dei patterns e alle vistose differenze che essi mostrano tra loro in diversi punti della chiesa; alla possibilità che il pavimento realizzato sotto Pasquale II, o un decennio dopo, cioè entro il 1128, possa essere considerato fondamentalmente un'opera precosmatesca e in quali caratteristiche ciò potrebbe essere riscontrabile; non fa alcuna distinzione stilistica tra le varie parti del pavimento, come non giustifica la sua ipotesi dell'immaginario quinconce al centro della navata maggiore che nel caso fosse precosmatesco dovrebbe allora essere troppo grande per lo spazio proposto e nel caso di quinconce alla moda di Cosma I (come in Anagni), anche ci andrebbe stretto, forse perché la soluzione proposta è quella del XIII secolo dei Cosmati che restaurarono l'antico pavimento. Insomma, un lavoro piuttosto superficiale direi per un'opera che vanta una così consolidata fama nell'ambito degli studi cosmateschi.

Infatti, le sue teorie ed ipotesi sono state tramandate e riprese ad occhi chiusi da molti studiosi, anche se qualcuno più attento ha iniziato a considerare la possibilità che anche la studiosa inglese, nonostante la fama, possa essere stata indotta in più o meno grossolani errori di valutazione qua e là nel suo libro. Per esempio, trattando dell'attribuzione esclusiva su comparazione stilistica dei patterns del pavimento di San Clemente, l'architetto Luca Creti, più volte citato in quest'opera, ha scritto[8]:

"La Glass considera coevi e stilisticamente assimilabili al pavimento della cattedrale di Ferentino i litostrati di Santa Croce in Gerusalemme, dei Santi Quattro Coronati, di San Clemente e di Santa Maria in Cosmedin, tutti da lei assegnati a Paolo o ai sui discendenti Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso (Glass, pagg. 65-66). Contardi (pag. 104), ha tuttavia messo in luce come i pavimenti di Santa Croce in Gerusalemme e dei santi Quattro Coronati siano molto più tardi, e ha inoltre individuato notevoli differenze stilistiche con i litostrati di San Clemente e di Santa Maria in Cosmedin".

Come si vede in questo breve passo vi sono diverse incongruenze che scaturiscono tutte dall'erronea interpretazione e valutazioni dei rispettivi periodi in cui vennero eseguiti i pavimenti precosmateschi nel XII secolo e quelli cosmateschi nel XIII secolo. A dire il vero la Glass aggiunge a quelli citati anche il pavimento della cattedrale di Civita Castellana che è fin troppo chiaramente un legittimo gemello della mano del maestro che ha eseguito le parti cosmatesche del pavimento di San Clemente, cioè Iacopo o Cosma.

Non è certo un caso che *magister Paulus* abbia lavorato a Ferentino almeno mezzo secolo prima che Iacopo di Lorenzo vi realizzasse il pavimento cosmatesco. Riprendendo il mio assunto iniziale esposto nelle premesse a questo lavoro, cioè che la maggior parte dei pavimenti delle basiliche di Roma sono di base "precosmateschi" in quanto realizzati al tempo della consacrazione

[8] *In Marmoris Arte Periti*, op. cit. , pag. 91, nota 119.

delle loro chiese, avvenute nel XII secolo, ripropongo anche per San Clemente la mia ipotesi che i Cosmati avrebbero restaurato o rifatto in parte o in tutto l'antico pavimento realizzato sotto Pasquale II. Se così non fosse, allora sarebbe necessario rivalutare la cronologia che interessa tale monumento in quanto la chiesa non sarebbe stata dotata di pavimento musivo – cosa che non credo possibile - fino ad almeno il 1190, epoca in cui forse Iacopo iniziò a lavorare anche indipendentemente dal padre Lorenzo. Inoltre, se si osserva attentamente il pavimento, è una singolare coincidenza che fasce rettangolari di motivi a zigzag siano inserite nelle fasce marmoree tra i pilastri delle navate laterali, proprio come nel pavimento di Montecassino? Potrebbe essere una tradizione ereditata dall'insegnamento che il maestro Paolo ebbe presso la scuola desideriana di arte musiva? Se il pavimento intero fosse cosmatesco del XIII secolo, perché il resto dei patterns nelle partizioni reticolari sono tutti di estrema semplicità e riferibili essenzialmente al primo periodo precosmatesco, cioè ai primi decenni del XII secolo? E come mai le partizioni mostrano le caratteristiche dei pavimenti cosmateschi, cioè i rettangoli con i motivi sono molto stretti e delimitati da fasce marmoree bianche sottili, mentre nei precosmateschi erano entrambe più larghe? Solo due ipotesi hanno senso se si segue questo ragionamento:

a) che l'antico pavimento precosmatesco fosse stato semidistrutto per cui verso la fine del XII secolo e i primi decenni del XIII si sarebbe ricostruito il litostrato interamente, reimpiegando tutto il materiale che si poteva ricavare dall'antico;

b) che il pavimento antico, già restaurato dai Cosmati con l'aggiunta della croce di guilloche nella navata e la fila nella *schola cantorum,* fosse stato ricostruito sotto Sisto V, verso la fine del XVI secolo.

Solo queste due ipotesi potrebbero spiegare:

a) l'incongruenza nella navatella sud e in altri luoghi dell'impiego di pannelli mal ricostruiti;

b) l'assenza di simmetria policroma tra i motivi geometrici in tutto il pavimento;

c) la coesistenza di elementi riferibili prettamente all'epoca precosmatesca (come la maggior parte dei patterns e della tipologia delle tessere originali);

d) la coesistenza di elementi lapidei originali, meno antichi e moderni;

e) infine, soprattutto il riscontro della maggior parte delle fasce di marmo bianche che delimitano i pannelli reticolari le quali si mostrano essere in grande evidenza non più antiche del XVI secolo, specie se vengono confrontate con i pochi resti originali molto frammentati.

Anomalie del pavimento

Da un confronto dei disegni antichi con immagini recenti del pavimento, si riscontrano le seguenti alterazioni:

1) nella seconda fila dopo il centro della croce, alla sinistra dell'asse longitudinale della fila di guilloche, vi sono due pannelli simmetrici con un motivo di 12 tessere quadrate di grandi dimensioni; tra questi due vi è un pannello con motivo a triangoli e quadrati che nel disegno di Letarouilly, fatto prima del 1860, risulta uniforme mentre oggi si vede una interruzione del motivo tramite una grande lastra di porfido rettangolare. Siccome nel disegno pubblicato da Ciampini (*Vetera Monimenta…*1690) si vede che nel lato opposto, a destra dell'asse longitudinale, si trovano simmetricamente gli stessi pannelli con motivi di quadrati grandi e tra essi invece si vede un pannello che mostra lo stesso motivo ma al centro ha una grande lastra di porfido ovale ed è rimasto inalterato oggi, si presume che lo stesso doveva esserci anche nel lato sinistro.

2) La fila di guilloche longitudinale doveva essere originariamente formata da 12 dischi, esattamente come quella della *schola cantorum*, mentre quella trasversale di 9 dischi.

3) Sul fatto che gli elementi formati dalle file a croce di dischi annodati e quindi anche la fila di guilloche nella *schola cantorum* sia opera dei Cosmati del XIII secolo, probabilmente di Iacopo di Lorenzo, autore del pavimento della cattedrale di Ferentino e forse coadiuvato dal figlio Cosma, è accertato stilisticamente dalla presenza di decorazioni specifiche dei dischi nella fila trasversale che sono come una firma di questi maestri che assolutamente non esistono nei pavimenti precosmateschi dei primi decenni del XII secolo. I dischi centrali decorati a motivi geometrici al loro interno li ritroviamo solo nelle opere cosmatesche del XIII secolo, da Iacopo in poi. Così, il triangolo di Sierpinski, che è nel secondo disco a sinistra dell'asse longitudinale nella fila trasversale, è identico a quello del pavimento del duomo di Civita Castellana, mentre i motivi ad esagono nei dischi sono una caratteristica dei pavimenti di Ferentino e Anagni.

Interessante curiosità

In un disegno (fig. 2) proposto da Nolan nell'opera citata prima e datato 1881, si vede chiaramente una ricostruzione diversa del pavimento in cui le partizioni reticolari suddivise da fasce marmoree bianche molto larghe sono di larghezza almeno il doppio di quelle che si vedono oggi, più precisamente due di esse prendevano la larghezza intera di uno dei lati esterni della tribuna.

Questo fatto, sarebbe molto più coerente con un pavimento precosmatesco fatto forse da Paolo o dai suoi discendenti, ma la datazione del disegno di Nolan è del 1881, cioè dopo che furono eseguiti gli scavi della basilica sotterranea e dei relativi restauri, quindi se la datazione proposta è esatta, occorre dire che il disegno è sbagliato! Viceversa, se la datazione fosse sbagliata, il disegno sarebbe giusto e la scoperta clamorosa. Sarebbe da verificare però, se il disegno non sia una raffigurazione dell'interno della chiesa prima del 1861.

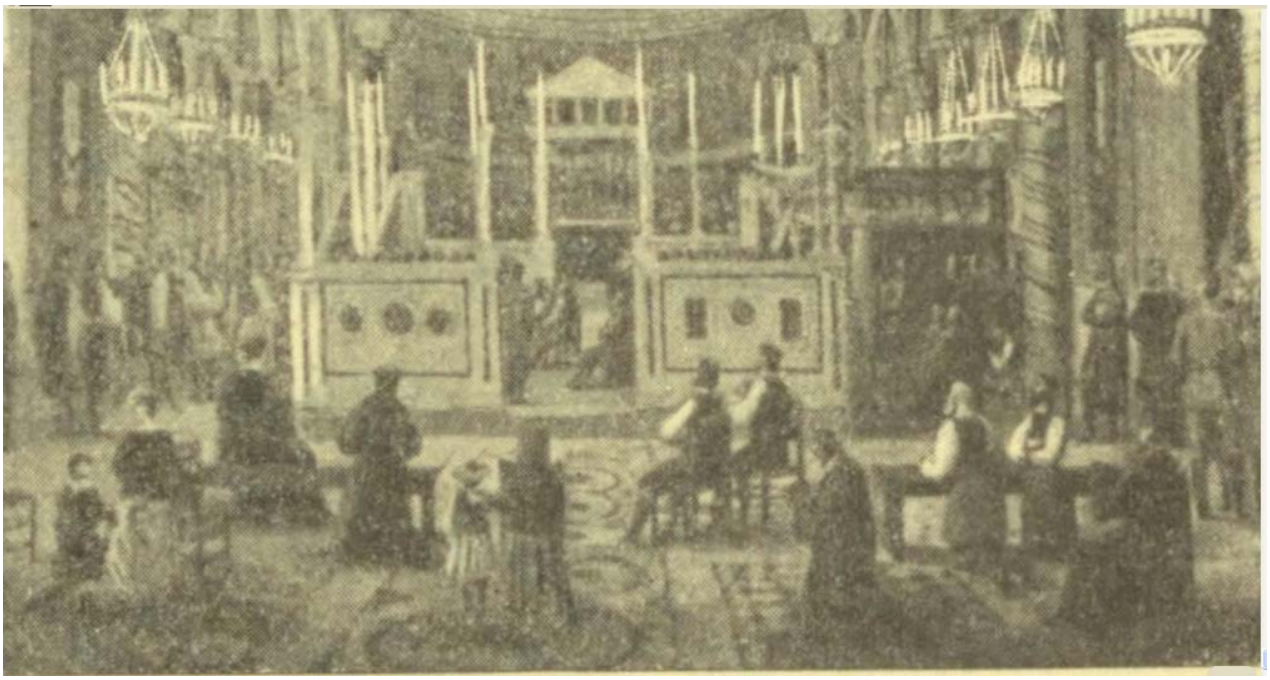


Fig. 2. Disegno di Nolan dell'interno di San Clemente, in cui sembra di osservare un pavimento diverso dall'attuale.

La croce cosmatesca processionale



La lunga guilloche vista dall'ingresso del chiostro, interrotta al centro dai due riquadri rettangolari. La parziale modernità delle lastre marmoree bianche che delimitano le decorazioni cosmatesche, tradiscono i numerosi restauri a cui il pavimento è andato soggetto nei vari periodi. Foto N. Severino

La lunga sequenza di *rotae* annodate nella forma di guilloche e disposte a forma di croce che si vede nel pavimento della basilica di San Clemente, non può certo definirsi una costante stilistica o una regola dei pavimenti cosmateschi conosciuti, né tanto meno di quelli realizzati nel XII secolo per i quali non si conosce alcun esemplare con questa caratteristica ben definita. File di guilloche si riscontrano quasi esclusivamente nei pavimenti dalla fine del XII secolo fino a circa il 1250. Ma il problema è il tipo di file e quanto esse sono lunghe. I dischi di porfido annodati nel modo di guilloche diventano sul finire del XII secolo una caratteristica dei pavimenti cosmateschi. Essi furono probabilmente sviluppati soprattutto dal maestro Iacopo di Lorenzo, da suo figlio Cosma e dai nipoti Luca e Iacopo II; tuttavia, solo in pochi casi si riscontrano file di guilloche più o meno lunghe e questi sono:

1) San Clemente (fila di guilloche lunga, stile Iacopo-Cosma)
2) Civita Castellana, Viterbo (fila lunga, stile Iacopo-Cosma)
3) SS. Alessio e Bonifacio all'Aventino (fila corta, ricostruito, cosmatesco)
4) Santa Prassede (fila lunga, ricostruita)
5) Santa Croce in Gerusalemme (fila lunga, stile Iacopo-Cosma, ricostruita)
6) SS. Quattro Coronati (fila corta, Iacopo di Lorenzo)
7) San Benedetto in Piscinula (fila lunga, probabile Iacopo di Lorenzo)
8) Santa Maria in Cosmedin (sequenze corte di guilloche, cosmatesco)
9) Santa Maria in Trastevere (fila lunga, pavimento ricostruito, cosmatesco)
10) Cattedrale di Ferentino (fila lunga, Iacopo di Lorenzo)

Sette pavimenti su dieci hanno una lunga fila di guilloche, e tutti riferibili perfettamente all'epoca cosmatesca tra il 1190 e il 1240[9].

Questo stabilisce con certezza che la tradizionale fila di dischi di porfido annodati a guilloche è una prerogativa dei pavimenti cosmateschi e più precisamente dei maestri Lorenzo di Tebaldo, Iacopo I, Cosma I, Luca e Iacopo II. Se si accetta questo, allora bisogna dire che il pavimento di San Clemente non può essere stato realizzato entro il 1129, quando nessun pavimento di quell'epoca aveva tali caratteristiche. Perciò, si deve accettare di buon grado che tutto quanto detto finora è spiegabile solo ipotizzando una prima realizzazione del pavimento precosmatesco entro il 1129 il cui aspetto è riconoscibile solo in buona parte delle tessere reimpiegate nel pavimento che si osserva oggi, e che esso, per ragioni ignote, fu forse ricostruito o ampiamente restaurato dai Cosmati stessi, come d'altronde è successo alla maggior parte delle chiese di Roma come si può vedere in questo libro, nei primi decenni del XIII secolo, nello stile cosmatesco in voga.

Stabilito ciò, passiamo a vedere quale poteva essere il significato della croce cosmatesca processionale. Parto dalle parole dell'architetto Creti, dal libro citato

[9] Nel senso che i pavimenti originali nella maggior parte dei casi furono realizzati nel XII secolo e poi restaurati dai Cosmati nel XIII secolo.

(pag. 56, nota 59), che accenna ad un confronto con il pavimento di Civita Castellana:

"*Un motivo simile a quello civitonico si trova all'interno del recinto della* schola cantorum *di San Clemente a Roma, dove tuttavia i cerchi sono soltanto dodici e hanno dimensioni molto più piccole. La presenza di una rota marmorea al centro della chiesa è messa in relazione con la cerimonia di consacrazione dell'edificio, nel corso della quale il celebrante percorreva un itinerario che collegava diagonalmente gli angoli opposti della chiesa; il punto di incontro dei bracci di questa croce immaginaria veniva marcato tramite l'inserimento di un elementi distintivo, il più delle volte un quinconce. In altri casi la croce segue gli assi (longitudinale e trasversale) della chiesa*".

Più precisa è Michela Cigola[10] che focalizza l'attenzione su alcuni particolari sull'uso delle *rotae* porfiretiche e dei quinconce nell'uso dei cerimoniali religiosi che avvenivano sia nelle consacrazioni delle chiese sia in avvenimenti importanti.

La presenza in San Clemente di questa gigantesca croce di guilloche che segue e marca l'asse longitudinale della chiesa e che continua nella *schola cantorum*, è forse un esempio unico rimasto, o ricostruito secondo come era stato visto nel pavimento originale cosmatesco.

Non sappiamo se il modello di "croce di *rotae* a guilloche" fosse una costante dei pavimenti dei Cosmati del XIII secolo, perché se così fosse allora gli esempi riportati nell'elenco sopra sarebbero solo dei tronconi mozzi degli originali. Neppure possiamo dire se questa tradizione fu "aggiornata", come sembra, da Cosma e figli che nella cattedrale di Anagni realizzarono una lunga serie di quinconce al posto di una fila di guilloche. Tutti elementi comunque che trovano conferma sia nei reperti che oggi osserviamo, sia nella tradizione delle cerimonie religiose medievali del tempo.

UNO SGUARDO AL PAVIMENTO ATTUALE

Secondo la Glass il pavimento avrebbe solo pochi pannelli restaurati, assumendo quindi per certo che nello stato in cui ci è arrivato sarebbe quello originale. In realtà, basandomi sulla mia regola che un pavimento cosmatesco originale deve mostrare una perfetta simmetria policroma nella disposizione delle tessere di tutti i motivi geometrici, allo stesso modo di come sono fatti quelli degli intarsi per gli arredi marmorei, mi risulta ben difficile poter dire che "solo pochi pannelli sono stati restaurati". Qui tutte le partizioni reticolari mostrano patterns formati da un miscuglio di tessere antiche, medio antiche,

[10]Michela Cigola, *Mosaici Pavimentali Cosmateschi: segni, disegni e simboli*, Palladio, Rivista di storia dell'Architettura e restauro, nuova serie, anno VI, n. 11, giugno 1993, pag. 107: "L'uso che i Cosmati fecero delle *rotae*, sia isolate che composte nel *quinconce*, oltre alla ripresa dei significati simbolici dell'epoca costantiniana e ravennate, risente probabilmente delle complicate cerimonie connesse alla dedicazione di nuove basiliche, frequentissime nel XII secolo. Infatti la fascia centrale ed i *quinconce* svolgevano la doppia funzione di focalizzare l'attenzione sulla processione dedicatoria e sul vescovo in particolare, e di indicare al celebrante ed al suo seguito le tappe da fare e la disposizione da rispettare, oltre a quella fondamentale di creare una fortissima assialità longitudinale dalla fila di *rotae* che dall'ingresso della chiesa conducono direttamente all'altare…". La studiosa, inoltre, riferisce di una interessante notizia relativa all'inserimento di *rotae porfiretiche* nei pavimenti e basiliche che sarebbero state "disposte in modo da accogliere le mani, i piedi ed il capo di un fedele che pregasse disteso per terra. E' probabile quindi che la nascita del *quinconce* sia dovuta, come per i tappeti da preghiera che i nomadi musulmani portano sempre con sé, ad una necessitò di avere una localizzazione privilegiata per la preghiera all'interno del pavimento di una chiesa o di una basilica".

meno recenti e recenti che dimostrano i molti restauri a cui il litostrato intero è stato sottoposto nell'arco di almeno nove secoli. Ma non basta.

Il mio timore, come già espresso in precedenza, è che il pavimento sia stato completamente ricostruito in una epoca da stabilire, presumibilmente nei restauri radicali voluti da papa Sisto V, durante i quali si aprì la porta di accesso laterale della chiesa, dopo aver smantellato ciò che rimaneva del pavimento precosmatesco originale.

Infatti, mi risulta difficile accettare l'idea che il pavimento oggi visibile in San Clemente sia il risultato di un lavoro dei primi marmorari romani eseguito entro il 1129! In tutti i pavimenti precosmateschi del XII secolo, non esistono partizioni reticolari così numerose e strette, ma solo rettangoli di più o meno grandi dimensioni, con la soluzione unica del grande quinconce centrale che in molti casi è stato conservato (San Marco, SS. Quattro Coronati, Santa Francesca Romana, Anticoli Corrado in provincia di Roma, San Pietro alla Carità a Tivoli), mentre in altri casi è andato perduto. Le partizioni reticolari strette e lunghe come si vedono in San Clemente, invece, si ritrovano in un esempio quasi gemellare nella chiesa di Santa Maria in Tarquinia, dove si vede lo stesso effetto cromatico delle tessere per ciascun pannello, che denota il restauro o la ricostruzione totale. E lo stile di queste ripartizioni strette di Santa Maria in Tarquinia è associato, guarda caso dalla stessa Glass, alla bottega di Lorenzo che vi avrebbe lavorato entro l'anno della consacrazione della chiesa, cioè il 1207! I conti tornano allora, e per il pavimento di San Clemente, o si accetta, come detto prima, che il primitivo manufatto è un rifacimento del litostrato eseguito dai Cosmati stessi tra il 1200 e il 1220, o che la prima ed unica opera musiva pavimentale non c'era al tempo della consacrazione nel 1129, e ciò mi sembra improbabile, e che i Cosmati l'abbiano realizzato nuovo nel primo ventennio del XIII secolo.

Dall'analisi fotografica e contrariamente a quanto affermato dalla Glass, risulta che il pavimento della basilica di San Clemente è stato completamente ricostruito in ogni suo dettaglio. Ciò è facilmente deducibile dalle seguenti osservazioni:

1) tutte le partizioni reticolari sono ricostruite con il reimpiego di materiale (tessere) antiche e coeve dei relativi restauri;

2) tutte le fasce marmoree, con qualche piccola eccezione, che delimitano le partizioni reticolari, mostrano evidenti caratteristiche di marmi del XVI-XVII e XIX secolo; i pezzi moderni sono mescolati a quelli più antichi dove necessitava aggiungere o modificare;

3) la maggior parte delle tessere di grandi dimensioni che formano i motivi *ad triangulum* e *ad quadratum*, sono moderne;

4) la gran parte delle tessere piccole che formano i riempimenti di campiture e motivi geometrici sono da considerarsi originali, specie nella fascia centrale del litostrato e molto meno in quelle laterali;

5) i dischi di porfido reimpiegati sono in discreta parte originali e questi si riconoscono soprattutto per la caratteristica comune della frammentarietà e lesioni dovute all'incuria del tempo e dell'uomo; lo sono molto meno quelli totalmente integri, anche se visibilmente "antichi" perché evidentemente rimpiazzati in epoca barocca;

6) diversamente dall'intarsio *sectile* visibile in discrete parti del pavimento della chiesa di San Benedetto in Piscinula, che sarà in questo nostro viaggio romano il parallelo assoluto per ogni confronto, questo di San Clemente mostra chiaramente i segni della ricostruzione, con le comuni caratteristiche della larghezza delle fughe tra le tessere, la visibilità dello strato di allettamento della malta, e via dicendo.

Questi sei punti, dovrebbero essere sufficienti, a mio parere, per dimostrare che il pavimento di San Clemente, come tutti gli altri di Roma, con la sola eccezione di qualche caso isolato e ridotto a piccoli reperti, è stato completamente ricostruito.

Nelle immagini che seguono si può constatare ad occhio quanto riportato nei punti precedenti.



Fig. 3. *Si può notare in questa immagine quanto detto ai punti 1, 2 e 4, sulla diversità delle fasce marmoree bianche reimpiegate nelle diverse occasioni, notando che quelle di color grigio dovrebbero essere le più recenti; inoltre è importante osservare la totale diversità nell'ambito della stessa rota centrale delle due fasce esterne, probabilmente originale e più stretta quella superiore (e frammentaria naturalmente) e, nella parte inferiore, quella reimpiegata forse nei restauri barocchi, che è molto più larga. Inoltre, qui il reimpiego di tessere originali piccole è abbastanza visibile, come detto al punto 4).*



Fig. 4. Come è facile vedere da questa immagine, le tessere bianche di grandi dimensioni non sono altro che materiale moderno o al più impiegato tra il XVIII e il XIX secolo per restaurare e completare il pavimento, in accordo con il mio punto 3).

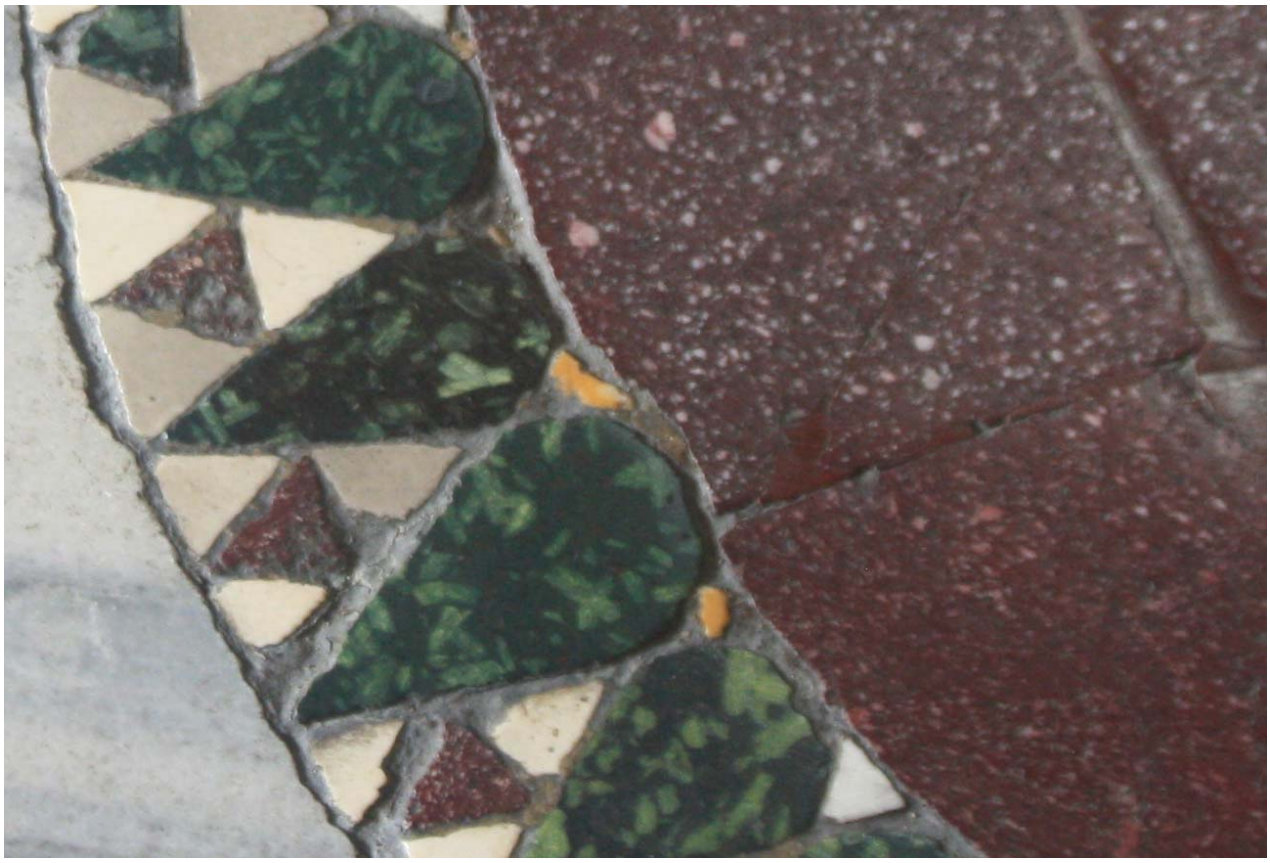


Fig. 5.

Si vede un dettaglio molto interessante. La porzione della foto riguarda un particolare della decorazione del quarto disco della prima fila di *rotae* dall'ingresso della chiesa. In pratica è l'ultimo disco prima delle due lapidi di marmo rettangolari poste all'incrocio delle due file di guilloche. E' questo un dettaglio al quale ho fatto caso mentre scrivo e che non avevo visto prima. In effetti, nella logica e nell'arte dei Cosmati, e prendendo come riferimento gli altri pavimenti cosmateschi, risulta alquanto strano e inspiegabile un uso esagerato del bianco nelle tessere minute che formano le campiture della decorazione dei famosi "triangoli raggianti" dei dischi di porfido, quando sappiamo che usualmente i Cosmati intendevano offrire alla vista una irradiazione calorosa di giallo antico, che esalta il contrasto con i profondi colori dei porfidi verdi e rossi, specialmente intorno ai dischi di quinconce e guilloche.

Qui, al contrario, si nota questa inspiegabile soluzione di utilizzare quasi esclusivamente tessere triangolari bianche che fanno ben altro effetto. Il dettaglio della fig. 5, invece, ci mostra che forse la decorazione originale cosmatesca prevedeva un irradiamento di giallo antico almeno nelle microscopiche tessere triangolari che collegavano i trapezzoidi asimmetrici di porfido verde, come presenti anche nella cripta di S. Magno ad Anagni e in molti altri luoghi, e che qui sono diventate tessere a forma di goccia, collegate da triangolini bianchi. I residui di giallo antico che qui si vedono, credo siano da spiegarsi esclusivamente ipotizzando che in origine la decorazione fosse di triangolini di giallo antico che facevano tutt'altro effetto visivo di contrasto cromatico col verde antico del disco.

Questo dettaglio è ancora un punto a favore della mia ipotesi sulla totale ricostruzione barocca del pavimento di San Clemente. Le stesse tracce si riscontrano, a tratti, negli altri dischi lavorati allo stesso modo. Inoltre,

l'incongruenza dell'assurdo sovraccarico di tessere bianche, lo si riscontra facilmente anche nelle fasce decorative curvilinee in cui i triangolini bianchi vanno a sostituire gli originali di giallo antico, come si vede nell'esempio della fig. 6.



Fig. 6 Impiego di tessere triangolari bianche in sostituzione di quelle originali di giallo antico.

Fig. 7 Reimpiego misto di tessere originali triangolari di giallo antico e moderne.





Fig. 8. In questa immagine è riassunta la storia del pavimento di San Clemente. Cosa si può osservare? Tutto ciò che ho scritto finora. Nella fascia decorativa esterna dei triangoli raggianti, una decina di tessere triangolari grandi originali di giallo antico si alternano ad altre tessere di colore bianco e rosa anche antiche, presumibilmente di epoca barocca, ma non originali. Di contro gli spazi triangolari scomposti in elementi triangolari minori erano in origine, presumibilmente, tre di colore verde e quella centrale di giallo antico, mentre qui si vede un misto di bianco, rosso, giallo e verde. Il triangolo di Sierpinski al centro è formato da una tessera triangolare grande di porfido rosso e intorno i tre spazi triangolari scomposti in elementi minori, di cui quello centrale più grande sempre di porfido rosso e gli altri tre, scomposti in quattro tessere triangolari ciascuno, dovevano essere, in origine, quello centrale verde e gli altri tre di giallo antico, mentre qui si vede di nuovo il misto di colori dovuto alla ricostruzione. Anche se in percentuale minore, anche qui si rende abbastanza visibile la fuga tra le tessere e l'allettamento della malta che denuncia la messa in opera delle tessere senza la tecnica dell'*opus sectile*.

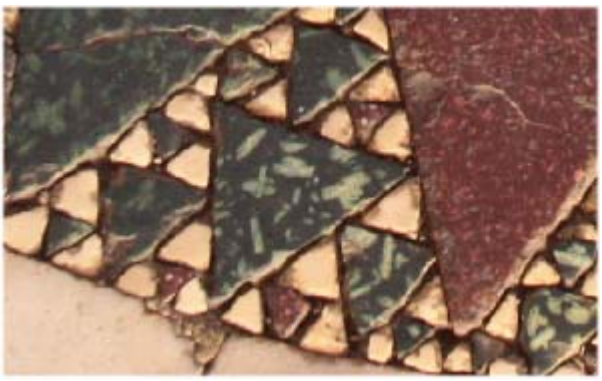


Fig. 9 S. Benedetto in Piscinula



Fig. 10 San Clemente

Le figg. 9 e 10 offrono un esempio della differenza dell'opera in "sectile" eseguita nell'originale di S. Benedetto in Piscinula e la ricostruzione in San Clemente. Sebbene nella fig. 9 la scomposizione in elementi minore sia doppia rispetto a quella di fig. 10, si vede bene la differenza.

Nel disegno di Letarouilly si contano un totale di circa 290 pannelli rettangolari disposti simmetricamente nelle navate e nell'abside. A questi va aggiunta la croce di guilloche nella navata centrale, i dodici dischi e i dieci pannelli (ad esclusione delle file adiacenti i muri interni) della tribuna con i quali si ha un totale di almeno 300 ripartizioni reticolari che se rimane fedele almeno nella struttura all'impianto originale dei Cosmati, risulta un lavoro enorme come si può facilmente immaginare.



Fig. 11. Una parte dei dodici dischi annodati a guilloche nella *Schola cantorum*. Anche qui si nota il completo rifacimento del pavimento e l'assurdo uso del bianco quale unico contrasto dei porfidi rossi e verdi. Si nota, a destra in alto, la fascia decorativa curvilinea formata da una triplice serie di quadratini che abbiamo imparato ad osservare negli altri pavimenti ricca di elementi di giallo antico del quale qui rimane una sola tessera!

Nel pavimento vi sono diversi pannelli rettangolari, almeno otto, che mostrano un motivo dodici grandi tessere quadrate, scorniciate da quadrati disposti di punta. Nella maggior parte dei casi questi pannelli le tessere quadrate grandi sono bianche e certamente non di nove secoli fa. la fig. 12 mostra forse l'unica eccezione in cui in uno di questi pannelli si riscontrano tre di queste tessere originali, di un bellissimo giallo antico[11].

[11] L'impiego della maggior parte di tessere marmoree bianche nel pavimento si giustifica con il fatto che lastre di giallo antico erano molto preziose e rare o introvabili, quindi non era facile sostituire tutto il materiale originale.



Fig. 12 Tre tessere quadrate originali di giallo antico tra le tessere bianche moderne.

Un'altra particolarità da rilevare, alla quale ho già accennato prima, nel pavimento della basilica di San Clemente è il pannello con il motivo precosmatesco generalmente detto "zig-zag" formato da losanghe lunghe e strette e che in questo caso mostra due cose assolutamente interessanti: 1) il fatto che il pannello sia prevalentemente originale e probabilmente lasciato al suo luogo di origine; il fatto che si trovi impiegato allineato nella fascia pavimentale di transizione tra due pilastri successivi che separano la navata centrale con quella laterale destra. La fig. 13 mostra chiaramente che il pannello è largamente originale, forse solo leggermente ritoccato in qualche punto.



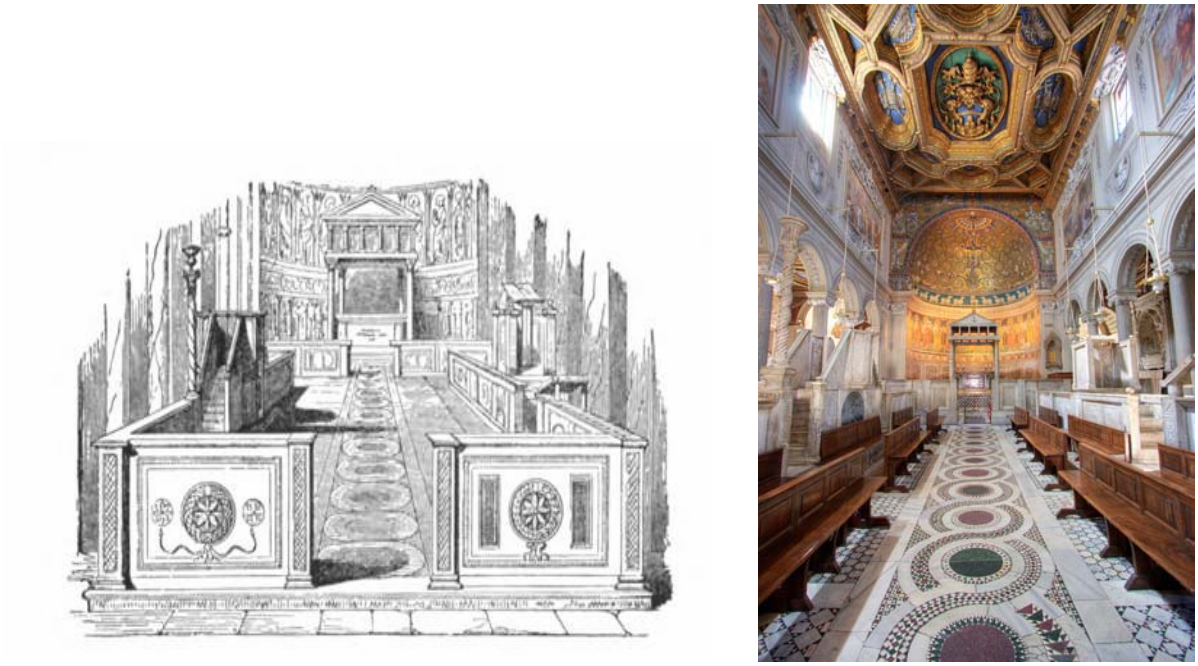
Fig. 13. Pannello con pattern a zig-zag.

Le tessere a losanghe sono nei colori rosso, verde e bianco e sono disposte cromaticamente in perfetta simmetria. L'originalità delle stesse, rispetto alle molte tessere di epoca postuma, si vede dal fatto che essere risultano in buona parte erose, quasi "mangiate", dal tempo e trovano riscontro con quelle della stessa tipologia e stato conservativo nel motivo di quadrati uniformi in tessitura orizzontale che si trova subito a destra in alto. Un motivo identico, a quattro e a sei fasce disposte a zig zag, è visibile nell'incisione settecentesca di Erasmo Gattola in cui è riprodotto il pavimento fatto realizzare dall'abate Desiderio nel 1071 per la basilica di Montecassino. Anche in questo caso vi è almeno un esempio in cui tale motivo è impiegato come fascia di collegamento decorativa tra un pilastro e il successivo (a Montecassino verso la fine della navata sinistra) e come riempimento tra due successivi pannelli decorativi.

Un motivo identico si trova nel pavimento della basilica di Santa Prassede, dove però è stato interamente ricostruito con materiale recente, come tutto il pavimento d'altra parte.

Lo stesso pattern, si trova in un pannello più o meno alla stessa altezza, nella seconda fila a destra, con la differenza che sebbene vi sia il reimpiego di buona parte del materiale, esso non è originale.

Il fatto che le fasce marmoree siano tutte ricostruite insieme al pavimento, è dimostrato anche dai frammenti di lapidi con iscrizioni di epoca barocca, mescolate ai listelli bianchi di varie epoche. Tutti i patterns delle ripartizioni reticolari sono semplici, del tipo precosmatesco, e la maggior parte sono uguali a quelli presenti nel pavimento desideriano di Montecassino. I pavimenti presenti delle due cappelle citate prima, sono ricostruiti allo stesso modo e presentano le stesse caratteristiche, il che indica che i lavori che hanno modificato il litostrato originale in quello che si vede oggi furono eseguiti tra il 1450 e l'epoca della costruzione delle cappelle.



Due immagini che mostrano la guilloche della Schola Cantorum nell'800 e ai giorni nostri.

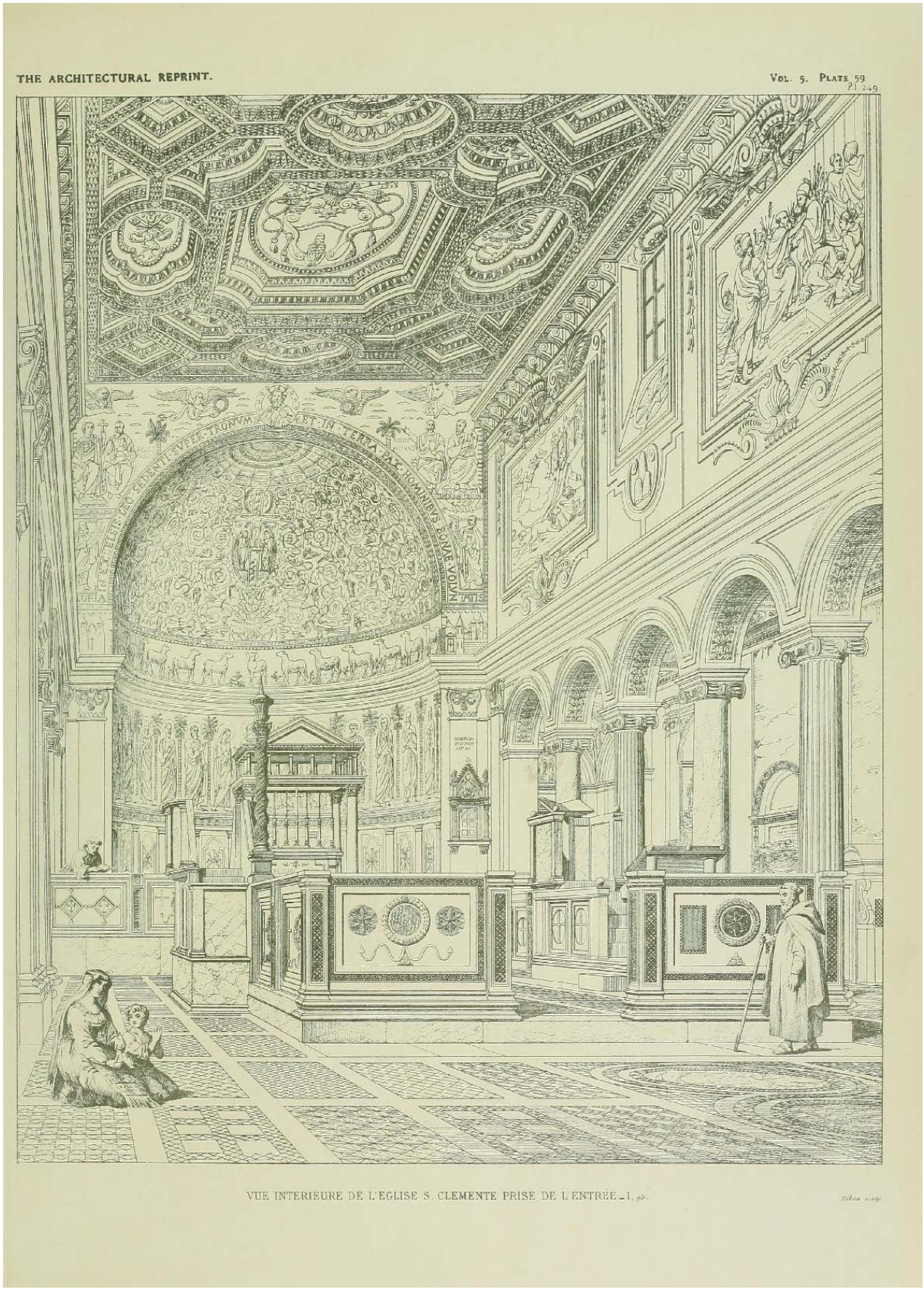


Fig. 14. Uno scorcio del pavimento e della tribuna disegnato da Letarouilly prima del 1860.

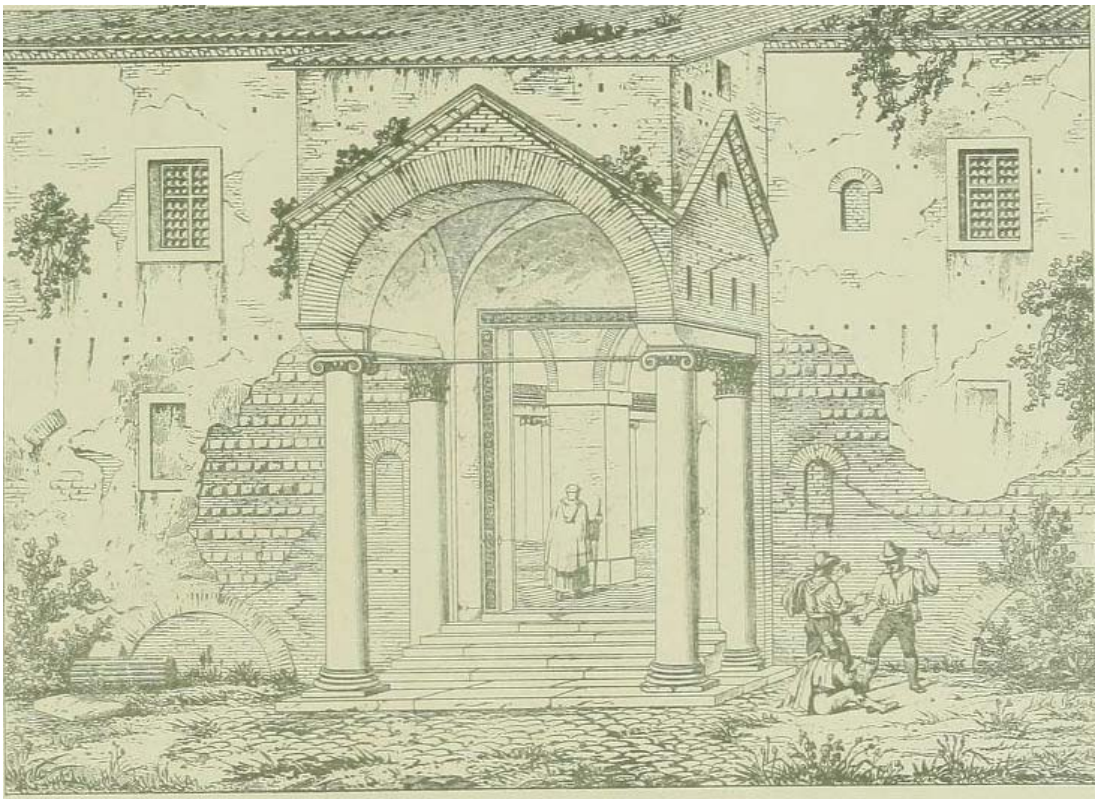


Fig. 16. Veduta del portale prima del 1860.

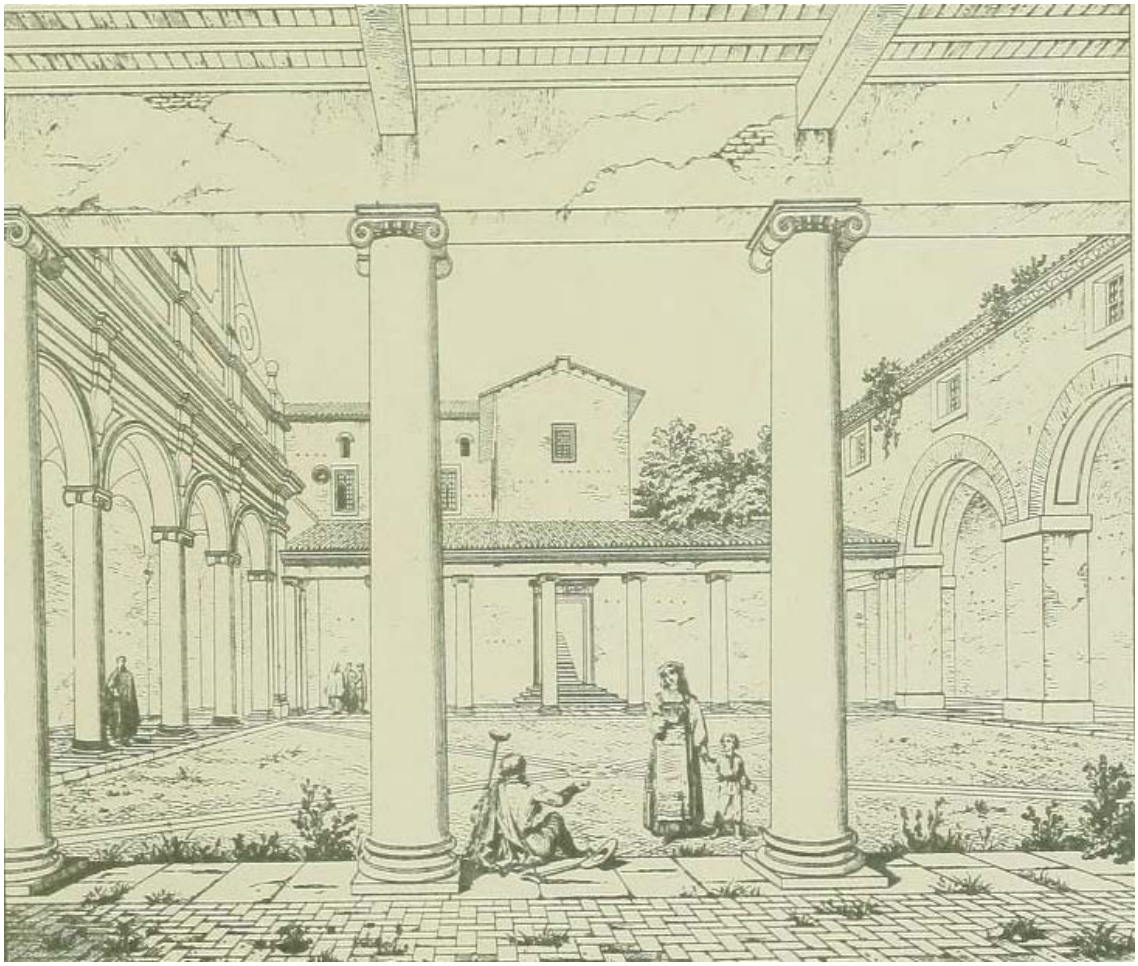
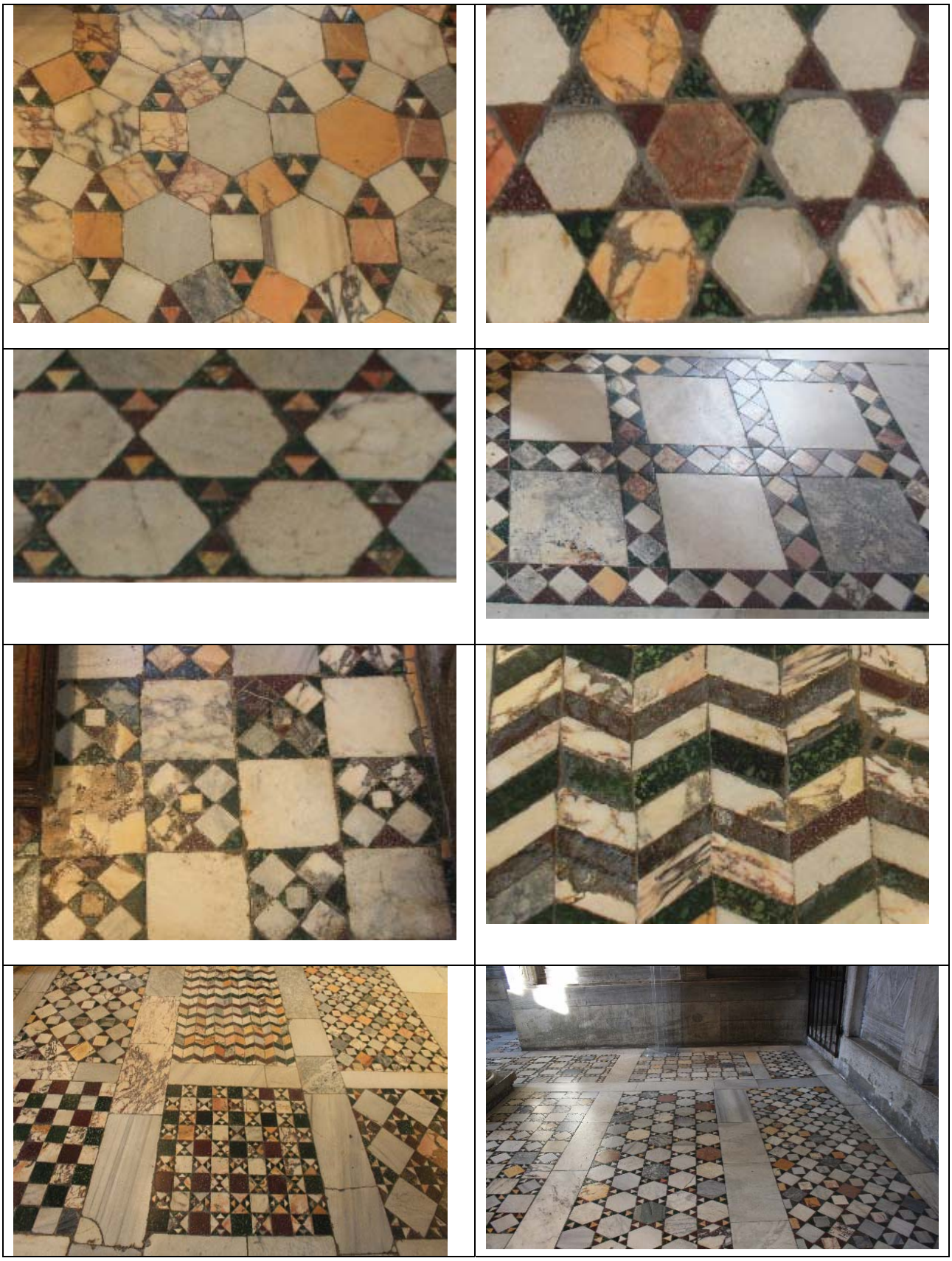


Fig. 17. Il chiostro prima del 1860 nei disegni di Letarouilly



Alcuni patterns del pavimento della basilica di San Clemente.

BASILICA DI SAN CRISOGONO

Cronologia



Basilica di San Crisogono. Campanile romanico. Foto N. Severino

La basilica paleocristiana di San Crisogono in Trastevere è una delle più antiche di Roma. Ma quella che si vede oggi è solo la ricostruzione medievale di una nuova basilica sull'antico edificio cristiano che, dimenticato per più di sette secoli, fu riscoperto casualmente solo nel 1907.

Le sue origini risalgono al IV secolo e probabilmente sono strettamente legate alla *domus* romana in cui era stato fatto prigioniero San Crisogono prima del suo martirio, avvenuto nel 303 durante la persecuzione di Diocleziano. L'edificio originario fu continuamente trasformato nella sua architettura fino all'VIII secolo, come testimoniato anche dal *Liber Pontificalis* in cui si legge che la chiesa fu restaurata e decorata da papa Gregorio III tra il 731 e il 741.

Dopo questo periodo è necessario fare un salto fino al XII secolo per avere qualche altra scarna notizia che conosciamo solo grazie alle epigrafi marmoree di cui ci è stata tramandata memoria e di quelle ancora conservate nella chiesa.

Volendo fare una sintetica cronologia dei principali avvenimenti che riguardarono la fabbrica e le modifiche dell'edificio, si possono ricordare le seguenti significative date:

1116. Anno in cui Gerardo da Crema venne eletto cardinale da papa Pasquale II, con Titolo di San Crisogono.

1120. Dopo alcuni interventi architettonici di lieve entità, la chiesa fu abbandonata.

1123. E' questo il probabile anno riferito alla costruzione della nuova basilica per opera del cardinale Giovanni da Crema, testimoniata da una iscrizione dedicatoria e di consacrazione di un convento ed oratorio edificato per esigenze religiose durante la ricostruzione, riportata da Carolus Vaghus in *Commentaria fratrum et sororum ordinis B.M.V. de Monte Carmelo*[1], Parma 1725, pagg. 323-324. L'iscrizione si trovava nel 1725 sul muro verso la Sacrestia, dove si trova tuttora[2].

1125. A questa data si riferisce un'altra iscrizione del 1623 posta nella chiesa che parla di "restauri" fatti fare ancora da Giovanni da Crema, ma probabilmente si riferisce ai primi interventi sulla basilica inferiore per costruirvi sopra la nuova chiesa.

1127. Anno di consacrazione dell'altare principale da parte di Giovanni da Crema (testimoniato da iscrizione);

1129. Epigrafe di fine lavori fatta dal Cardinale Giovanni da Crema con la quale è testimoniato che la chiesa fu ricostruita dalle fondamenta entro quell'anno per cui il 1129 è un *terminus ante quem* per il pavimento antico.

1157. Il cardinale fiorentino Guidone Bellagio arricchì la chiesa di un nuovo altare.

1199. I monaci Benedettini vennero sostituiti con i Canonici Regolari Agostiniani.

1200. Nel primo ventennio del XIII secolo fu titolare il Cardinale Langton, vescovo di Canterbury, è quindi difficile credere che il pavimento sia stato fatto da questi.

---

[1] "*Anno Dominicae Incarnationis MCXXIII. VIII. Julii Indict. p. Dedicatum est Oratorium hoc à Verenabilibus Episcopi…*".

[2] Confr. V. Forcella, *Iscrizioni delle Chiese ed altri edifici*, 1873, Vol. II. fasc. VIII, S. Crisogono, n. 486-487

1600. Durante restauri del XVII secolo alcuni dischi di porfido nei pressi del "santuario" vennero sostituiti con lo stemma della Famiglia Borghese: un drago in pietra policroma.

1623. Rinnovata dal cardinale Scipione Borghese con architetture di Gio. Battista Soria. "*Il Pavimento di questa chiesa è di bell'opera alessandrina*", come riferisce Antonio Nibby, in *Itinerari di Roma*.

1859. In *Ragguaglio delle cose operate dal Ministero del Commercio*, 1859, si legge: "Restaurata una parte del lastrico di mosaico di opera alessandrina nella chiesa di S. Crisogono".



Facciata della basilica.

Da quanto si può ricostruire da questa cronologia, mi trovo d'accordo con la studiosa Michela Cigola, secondo cui il pavimento fu realizzato tra il 1123 e il 1129, comprendendo forse anche i primi anni del XIII secolo[3]. L'ipotesi che il pavimento sia stato realizzato dal cardinale Giovanni da Crema è avvalorata dall'esistenza dell'iscrizione che testimonia la ricostruzione *a fundamentis* della chiesa e quindi di un nuovo pavimento e dalla tradizione derivata dagli insegnamenti di papa Pasquale II che dovette influire sul Giovanni cardinale quando fu eletto nel 1116. Giovanni da Crema, infatti, "*ebbe un ruolo di primo piano nel suo tempo; e fu lui, in un certo senso, a porre fine alla decennale Lotta per le Investiture tra Papato e Impero guadagnandosi onori e riconoscenza da parte del Pontefice; infatti solo un personaggio di grande potenza e molto influente avrebbe potuto condurre a termine una impresa come quella della costruzione di una grande basilica*"[4].



La chiesa come si presentava durante il Rinascimento.

Assodato che un primo pavimento musivo doveva adornare la chiesa entro il 1129, possiamo immaginare che nella tradizione dei restauri di fine secolo XII che interessarono gran parte delle chiese romane, vi fosse anche da annoverare qualche ritocco all'antico pavimento, che certamente tra incuria, guerre e calamità, dovette subire qualche danno.

Considerato che i monaci Benedettini rimasero fino al 1199 prima di essere sostituiti dagli Agostiniani, e che dal 1200 entrò in carica come titolare il cardinale Langton per il quale è lecito supporre che la cultura cosmatesca romana non avesse una forte tradizione, si può pensare che nell'ultimo decennio del XII secolo, presumibilmente tra il 1180 e il 1185, Lorenzo di Tebaldo con la sua bottega di marmorari operasse in zona al servizio del papato, per i restauri delle ornamentazioni e soprattutto dei pavimenti musivi delle chiese romaniche realizzate mezzo secolo prima in Trastevere.

Nell'esaminare il pavimento di San Crisogono, quindi, cercheremo di identificare, come fatto in precedenza, le possibili tracce che possono essere riferite al primitivo litostrato precosmatesco con quelle, se vi sono, dei possibili rifacimenti della fine del XII secolo da parte della bottega Laurenziana e di quelli che seguirono nel XVII e nel XIX secolo.

Osservazioni generali sul pavimento

Da una analisi generale del manufatto odierno si possono fare le seguenti osservazioni:

1) Le fasce marmoree bianche di delimitazione delle partizioni reticolari nelle navate laterali e quelle della fascia mediana nella navata principale

[3] Michela Cigola, *La Basilica di San Crisogono a Trastevere*, in *Alma Roma*, numero 5-6, settembre-dicembre 1984, anno XXV, pagg. 45-57.

[4] M. Cigola, op. cit. pag. 49.

appartengono a fasi cronologiche miste. In prevalenza sono presenti marmi dovuti a rifacimenti di epoca ottocentesca, mentre si notano significative tracce di fasce marmoree del XVII secolo e pochissime dei marmi originali del XII secolo;



La basilica di San Crisogono in una incisione settecentesca

2) Tutti i patterns delle partizioni reticolari, specie in quelle delle navate laterali, mostrano la caratteristica comune a tutti i pavimenti cosmateschi della ricostruzione avvenuta in varie epoche: la sostituzione delle tessere originali con altre di diverso colore, con l'effetto della perdita della perfetta simmetria policroma nei motivi geometrici;

3) I motivi geometrici e le l'assemblamento delle partizioni reticolari a destra e a sinistra della fascia mediana non presentano costanti caratteristiche di simmetria, come dovrebbe essere in un pavimento originale; inoltre, le fasce marmoree spesso non sono allineate tra loro mostrando una discontinuità nei raccordi;

4) Il materiale utilizzato nelle partizioni reticolari delle navate laterali è prevalentemente moderno e il tutto è frutto di rifacimenti del XIX secolo.

5) Le partizioni reticolari delle navate laterali, formate da rettangoli lunghi e stretti al modo dei pavimenti cosmateschi del XIII secolo, si mostrano in netto contrasto con l'unitarietà del disegno del pavimento, specie nei confronti della fascia mediana, la quale risulta, al contrario, eccessivamente larga rispetto alle prime;

6) La fascia mediana che prende in larghezza quasi la totalità della navata centrale, mostra caratteristiche esclusivamente riferibili agli antichi pavimenti precosmateschi e non ha a che fare, nel disegno unitario, con i pavimenti cosmateschi accertati tali dalle iscrizioni e dai documenti storici, come quelli di Ferentino e Anagni dove, nonostante i numerosi rifacimenti e restauri, tutti e tre i pavimenti mostrano, nel loro disegno unitario, caratteristiche di proporzionalità geometriche ed affinità stilistiche decisamente realistiche, e forse derivate dal vero progetto originale.

7) La lunga fila di guilloche che si trova al termine della fascia centrale dopo i quattro grandi riquadri, mostra caratteristiche che non hanno nulla a che fare con i pavimenti cosmateschi e non è dato sapere se si tratta di una ricostruzione arbitraria prima inesistente o semplicemente di una ricostruzione di una serie di guilloche, inspiegabilmente senza decorazione musiva cosmatesca nelle fasce e con l'insolita rappresentazione di figure zoomorfe mosaicate al centro in sostituzione dei normali dischi di porfido. Le uniche notizie storiche, come visto dalla cronologia iniziale, sembrano riferire questo lavoro, o parte di esso, ai rinnovamenti del cardinale Scipione Borghese con la sostituzione dei dischi di porfido con i mosaici che oggi si vedono.

8) La zona pavimentale che si mostra essere più antica è quella della fascia mediana la quale conserva caratteristiche comuni alle tecniche di varie scuole; risultato dovuto probabilmente ai numerosi restauri eseguiti nel corso dei secoli.

9) La tipologia stilistica dei motivi geometrici presenti nei patterns delle partizioni reticolari nelle navate laterali mostra forti affinità con la prima scuola marmoraria di *magister Paulus* per cui è possibile ipotizzare che lui o i suoi allievi abbiano lavorato all'inizio della ricostruzione della basilica alla realizzazione del primo pavimento. I micromodelli sono semplici e gli stessi, in massima parte, di quelli che si riscontrano nelle altre basiliche coeve, come anche nei rettangoli delle navate laterali della cattedrale di Ferentino e quella di Anagni. Si tratta del consueto repertorio precosmatesco di cui la maggior parte dei patterns sono rintracciabili nel pavimento desideriano dell'abbazia di Montecassino.



Bellissimo acquerello di Ettore Roesler Franz, che riprende San Ccrisogono nel panorama del Tevere, come si presentava circa l'anno 1880.

10) La tipologia stilistica delle fasce decorative presenti nei quattro grandi riquadri nella fascia mediana della navata centrale, invece, sono perfettamente riconducibili ad almeno due scuole di marmorari che probabilmente operarono un rifacimento forse totale della zona centrale; vi si riscontra, infatti, forte la presenza di modelli cosmateschi della bottega di Lorenzo, specie in quei canoni che richiamano la classicità del modello romano, sobrio, essenziale, elegante e privo di quegli ornamenti campani come le decorazioni fitomorfe e zoomorfe; insieme a questi modelli è però possibile osservare anche elementi che possiamo generalmente definire inconsueti nelle opere cosmatesche dei *magistri romani* di scuola laurenziana. Tali elementi sono riscontrabili nelle esigue ma ricorrenti tracce di decorazioni fitomorfe, appena pronunciate in un caso, come i fiori che decorano gli angoli della fascia mediana rettangolare di decorazione che gira intorno al grande rettangolo di porfido rosso, al centro del primo grande riquadro; e in quelle invece fortemente evidenziate che si trovano nell'angolo superiore ed inferiore del quinconce interno del secondo riquadro: tracce richiamate da un altro riquadro più piccolo nella navata sinistra che presenta le stesse identiche decorazioni e la stessa mano artistica che le realizzò. Siccome però tali riquadri, nella sua unitarietà, sono totalmente riferibili alla scuola cosmatesca romana, questa inusuale caratteristica delle decorazioni fitomorfe potrebbe giustificarsi ipotizzando l'opera restauratrice di un marmorario influenzato dalle scuole siculo-campane. Tuttavia, da una mia recente indagine è emerso che questo particolare è comune ai pavimenti cosmateschi delle basiliche di Civita Castellana e di S. Anastasio a Castel Sant'elia, nonché è presente come riuso in una decorazione di pozzo nella basilica di S. Maria di Castello a Tarquinia, il che dimostra che si tratta di un elemento stilistico proprio della bottega di Lorenzo.

I quattro grandi riquadri

E' indubbio che la parte più importante del pavimento nella chiesa di San Crisogono è la grande fascia mediana nella navata centrale. Essa è suddivisa in quattro grandi riquadri, riccamente decorati con patterns usuali del repertorio cosmatesco e di forte effetto cromatico. Ad una osservazione più attenta, però, tali riquadri risultano essere stilisticamente diversi nelle loro tipologie. La prima cosa da dire è che essi risultano essere tutti riferibili all'epoca precosmatesca, almeno nel loro disegno generale unitario, mentre le decorazioni delle fasce curvilinee e delle campiture sono chiaramente più affini alle opere cosmatesche romane del XIII secolo.

Considerati alcuni dettagli, come i motivi a zig-zag con predominanza del giallo antico, tanto caro a Lorenzo di Tebaldo e suo figlio Iacopo, sarei del parere che la fascia mediana, rimasta originale nei lineamenti dei disegni

geometrici primitivi, sia stata rifatta nelle decorazioni prima dalla bottega di Lorenzo, presumibilmente attorno al 1180 e poi restaurata da qualche marmorario forse di influenza campana. E' comunque da rilevare una contraddizione stilistica: dei quattro riquadri, il primo, il secondo e il quarto sono di chiaro stile cosmatesco romano; il terzo, invece, non presenta elementi tali da poter dire lo stesso, anzi, mostra notevoli affinità ai modelli di scuola cassiniana e campana nella struttura del disegno e nelle proporzioni dei dischi di porfido rispetto alla ruota centrale, ma è totalmente romano nello stile delle decorazioni. Inoltre è da evidenziare che, stranamente, i dischi di porfido presenti in questi quattro riquadri, mostrano caratteristiche stilistiche e di proporzioni diverse tra loro ed è da rilevare che di tutti i dischi solo la maggior parte di quelli del secondo riquadro mostrano decorazioni o scomposizioni interne, esattamente come quelle proposte nei pavimenti cosmateschi firmati da Cosma ad Anagni e gli altri attribuiti alla stessa famiglia, come quello di Ferentino, Civita Castellana, San Clemente, ecc.

Tali caratteristiche del secondo riquadro, che possiamo definire un *quinconce nel quinconce*, ci permettono di avere la certezza che Lorenzo, Iacopo, Cosma o i figli di quest'ultimo, lavorarono in questa chiesa. Inoltre, ricordo che un riquadro identico si trova anche nel pavimento della cattedrale di Civita Castellana. Il disco sinistro esterno è fatto di una tessera esagonale uniforme di rosso antico, adornata di triangolini raggianti e sei losanghe esagonali di verde antico; due dei dischi del quinconce centrale sono formati da tre tessere semicircolari che formano un triangolo interno scomposto in elementi minori, un pattern molto caro alla bottega di Iacopo e Cosma; il disco centrale, uniforme e grigio come gli altri due rimanenti che probabilmente sostituiscono gli originali distrutti, ha una decorazione con motivo a zig-zag formato da piccoli listelli in cui predomina il giallo antico, anche questa è una soluzione ricorrente nella bottega laurenziana.

Il primo riquadro è assolutamente meraviglioso e riflette la sobria ed elegante classicità romana in cui spiccano i rettangoli, con il più grande, di porfido rosso al centro, viene messo in risalto dalla larga fascia decorativa rettangolare dove i quadratini di giallo antico sono in evidenza. Due dischi annodati a guilloche si trovano sopra e sotto il rettangolo di porfido centrale, mentre esso rimane collegato da fasce curvilinee, a destra e a sinistra, con altri due grandi dischi di porfido grigi. Nelle campiture rimanenti, vi sono a destra e a sinistra, tre rettangoli di porfido, di vario colore e dimensioni, per ciascun lato.

Tutte le decorazioni delle fasce curvilinee e delle campiture presenti in questo riquadro, in cui le due singolari rappresentazioni fitomorfe costituiscono una singolare variante, sono caratteristiche dello specifico repertorio dei patterns cosmateschi della bottega di Lorenzo.

Il secondo riquadro, descritto sopra, è un quinconce asimmetrico nel cui centro è inserito un altro quinconce.

Il terzo riquadro potrebbe anch'esso definirsi un quinconce inscritto in un altro quinconce. Il primo, quello più esterno, è disposto in diagonale, mentre quello centrale risulta normale. La ruota centrale di porfido rosso è la più grande di tutto il pavimento della chiesa; è frammentata in più parti e sembra essere originale. I dischi di porfido che le "ruotano" intorno formando i quinconce, sono sproporzionatamente più piccoli, dando l'idea dei "dischi satelliti" ruotanti attorno alla ruota centrale come quelli che spesso si vedono nei pavimenti di scuola campana, come a Sessa Aurunca, Sant'Agata dei Goti, Salerno, ecc. Probabilmente è questa la ruota porfiretica che veniva usata per le cerimonie importanti ed essa si trova più o meno al centro della navata principale della chiesa.

Anche qui tutte le decorazioni delle fasce curvilinee e delle campiture presenti in questo riquadro sono caratteristiche dello specifico repertorio dei patterns cosmateschi della bottega di Lorenzo.

Il quarto riquadro ha, come gli altri, una forte connotazione stilistica nell'ambito della scuola cosmatesca romana, in tutti i sui dettagli, tranne che per uno solo: una quadruplice rappresentazione fitomorfa, ovvero di un fiore a campanula, realizzato a mosaico cosmatesco negli angoli delle campiture esterne del quinconce centrale. Se nel caso precedente il fiore era appena abbozzato, qui è disegnato con maestria, sebbene nella sua semplice formula stilizzata, composta da una base triangolare e tre foglie grandi in porfido verde, il tutto su uno sfondo di triangolini bianchi, rossi e verdi. Il fatto che essi siano identici, per stile e tipologia e anche nell'impiego come decorazioni delle campiture triangolari dei riquadri, a quelli delle chiese predette, è una prova quasi certa che si tratta di un elemento stilistico inusuale della bottega di Lorenzo, forse da parte di uno dei membri (probabilmente Lorenzo o Iacopo) che era spesso più vicino alla cultura musica siculo-campana.

Le quattro campiture tra i dischi del quinconce mostrano tutte lo stesso motivo geometrico, ma solo una di esse è tutta in verde antico, mentre le rimanenti tre sono di porfido rosso, una incongruenza simmetrica inspiegabile se non pensando ad una ricostruzione arbitraria. Il tutti gli altri dettagli il disegno richiama gli elementi della classicità romana, come nel primo riquadro, attraverso la presenza di lastre di porfidi rettangolari, elegantemente decorati da fasce rettilinee che mostrano i consueti patterns cosmateschi laurenziani. Mentre del prezioso giallo antico, di cui l'arte di Lorenzo e Iacopo era impregnata, sono formati i tre dischi del quinconce.

A quest'ultimo riquadro, segue una serie di sette dischi annodati a guilloche, di cui l'ultimo è spezzato dal gradino del presbiterio. Si tratta di un rifacimento completo ed arbitrario, probabilmente dovuto ai restauri del cardinale Scipione Borghese, in cui sono state introdotte composizioni musive zoomorfe, estranee allo stile dell'originale pavimento, che riproducono animali fantastici, come i draghi alati, derivati dalla tradizione dei bestiari medievali. Le fasce marmoree che legano i dischi a guilloche, infatti, sembrano riferibili ad un'epoca non anteriore al XVII secolo, mentre le fasce curvilinee di decorazione e le campiture esterne, non sono state riprodotte in stile cosmatesco.

Tra le fasce marmoree bianche, vi sono alcune che mostrano iscrizioni e sono quindi di reimpiego.

Luca Creti, riporta la notizia[5] secondo cui Glass avrebbe erroneamente ritenuto che i due quinconce presenti nella fascia mediana siano stati realizzati nel Settecento, la qual cosa, se fosse vera, metterebbe in luce una bravura di sconosciuti marmorari settecenteschi pari, se non superiore, a quella degli stessi Cosmati. Tuttavia, per contrasto, in tutti gli altri pavimenti siamo stati abituati a vedere il degrado in cui furono lasciate intere porzioni di pavimenti mal restaurati proprio nel Seicento e nel Settecento. Le fasce perimetrali ci dicono che il pavimento è stato "rigenerato" nella sua totalità, ma il grosso delle decorazioni interne della fascia mediana, al contrario delle ricostruzioni totali delle partizioni laterali, sono solo ritoccate qua e la, dove le tessere mancavano o dove il mosaico era danneggiato.

In linea generale, nel pavimento si nota una prevalenza di pannelli rettangolari nelle navate laterali che risultano ricostruiti in un'epoca tarda, e sono formati principalmente da tessere uniformi quadrate ed esagonali di colore bianco. Mescolati a questi vi sono diversi pannelli di varie dimensioni, sempre più o meno rettangolari, che esibiscono motivi ricostruiti perfettamente o forse

[5] *In Marmoris Arte Periti*, op. cit. pag. 58, nota 62

originali e restaurati. Questi sono formati da patterns di losanghe oblunghe che formano cerchi intersecantesi, motivi *ad quadratum, ad triangulum*, stellari, e via dicendo. In alcune zone è visibile chiaramente la ricostruzione totale che mostra lo strato di allettamento della malta e una minore attenzione alla disposizione mosaicale delle tessere. Infine, si ravvisa un analogo utilizzo delle tessere bianche, soprattutto quelle triangolari, nelle fasce di decorazione dei dischi di porfido, caratteristica che abbiamo già riscontrato nel pavimento della basilica di San Clemente e che potrebbe essere indicativo della ricostruzione totale di alcune parti, o di tutto il pavimento, nell'impossibilità di reperire le lastre di giallo antico per riprodurre le piccole tessere mancanti.



Fig. 1 Veduta generale del pavimento nella navata centrale con il primo riquadro in primo piano.

In definitiva, nel pavimento di San Crisogono, sembra di poter osservare che la maggior parte dei pannelli delle partizioni reticolari nelle navate laterali sono stati tutti completamente ricostruiti, utilizzando materiale antico e moderno; nella fascia centrale invece, sembra di poter osservare una maggiore percentuale di opera che in molti punti sembra essere originale, così come tre o quattro pannelli disposti nelle navate laterali, insieme a quelli ricostruiti. Anzi, nella fascia mediana, si ha la sensazione che il pavimento non sia stato ricostruito dopo essere stato smantellato, ma che sia stata effettuata una sostituzione quasi totale delle fasce marmoree bianche, che non sembrano potersi riferire al XII secolo, lasciando inalterate le fasce decorative che furono solo restaurate. In questo modo il disegno unitario della fascia mediana risulterebbe quello originale.



Fig. 2 Il primo disco di reimpiego, insieme alla fascia circolare, del primo riquadro. Le decorazioni dei triangoli raggianti e dei quadratini sembrano originali, mentre le fasce di marmo circolare e rettilinee sono ottocentesche. Inoltre si osserva che i due dischi dovevano essere in origine annodati a guilloche mentre qui non lo sono.



Fig. 3. Partizioni reticolari nella navata sinistra. Motivi precosmateschi ricostruiti reimpiegando parte del materiale originale. Le fasce marmoree sono in massima parte ottocentesche.



Fig. 4 File partizionali molto strette, con motivi classici del repertorio precosmatesco, fiancheggiano la fascia mediana della navata centrale. Anche qui la ricostruzione totale è evidente.



Fig. 5-6 (sotto). Un pannello pavimentale reimpiegato tra le file di partizioni rettangolari. Sembra originale. Bellissimo il motivo con listelli di verde antico collegati da quadratini di giallo antico.

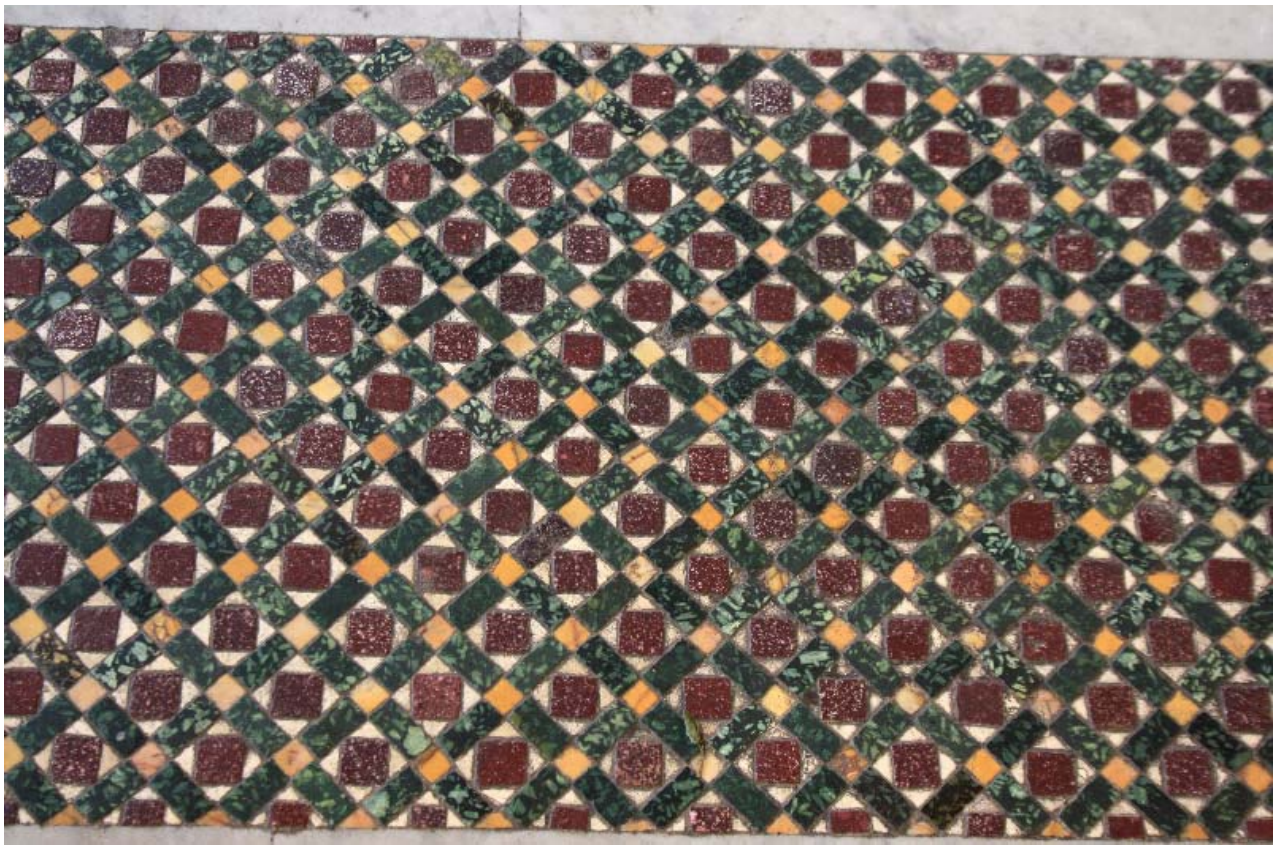


Fig. 6.



Fig. 7. Un dettaglio della cornice decorativa intorno alla lastra di porfido rosso del primo riquadro. Qui una buona parte dell'opera, ad esclusione delle fasce bianche e del fiore a sinistra, sembra essere originale.



Fig. 8. Decorazioni cosmatesche originali del primo riquadro. Vi sono certamente molti ritocchi, come i listelli grigi inseriti al posto di quelli giallo antico nella fascia rettilinea centrale.



Fig. 9. Il secondo riquadro



Fig. 10 Il quinconce centrale del secondo riquadro.



Fig. 11. Uno dei dischi con il motivo cosmatesco.



Fig. 12. Un altro disco con tessera esagonale e decorazioni tipiche dei Cosmati.



Fig. 13. Uno dei fiori rappresentati ai bordi del quinconce.



Fig. 14. Il terzo riquadro che richiama nei suoi lineamenti lo stile dei pavimenti campani.



Fig. 15. La bella ruota di porfido rosso e le decorazioni di stelle esagonali su sfondo giallo. Ogni dettaglio decorativo è tipico qui della bottega di Lorenzo.

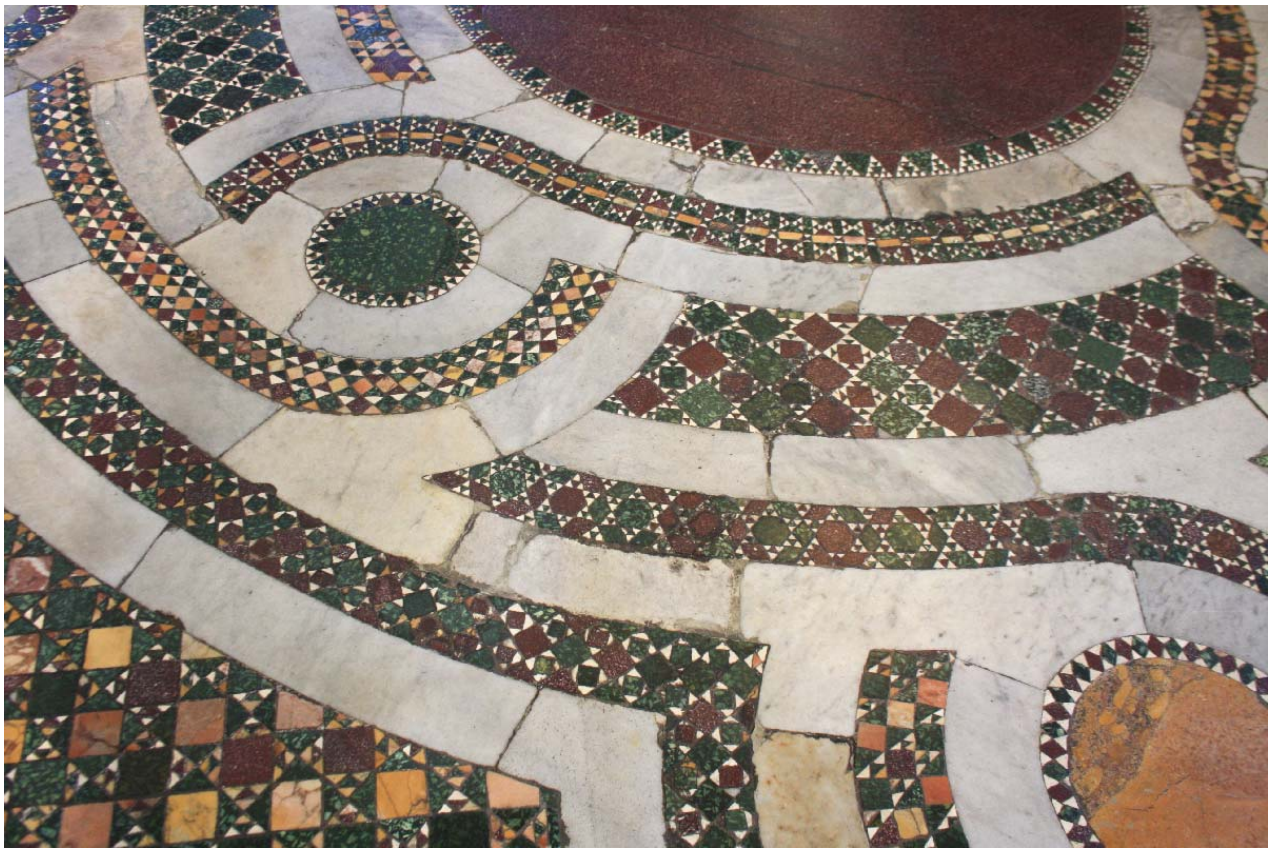


Fig. 16. Dettaglio delle decorazioni.



Fig. 17. Il quarto ed ultimo riquadro nella navata centrale. Si notano i quattro fiori inseriti negli angoli delle campiture del quinconce centrale. Bellissimi i dischi di porfido giallo antico allineati al centro. Evidente lo stile classico dell'arte cosmatesca romana tra i dischi esterni.



Fig. 18. Il quinconce centrale.



Fig. 19. La fila di guilloche finale dopo l'ultimo riquadro.



Fig. 20. Il riquadro nella navata sinistra, unico ed inserito tra i pannelli rettangolari, ma in corrispondenza di un altro rettangolo forse originale nelle decorazioni, che mostra ancora gli stessi fiori inseriti nella fascia centrale del pavimento, probabilmente dallo stesso maestro che volle lasciare traccia del suo stile durante i rifacimenti e restauri successivi al XII secolo. **Fig. 21** (sotto). Tipica decorazione cosmatesca dei primi decenni del XIII secolo.

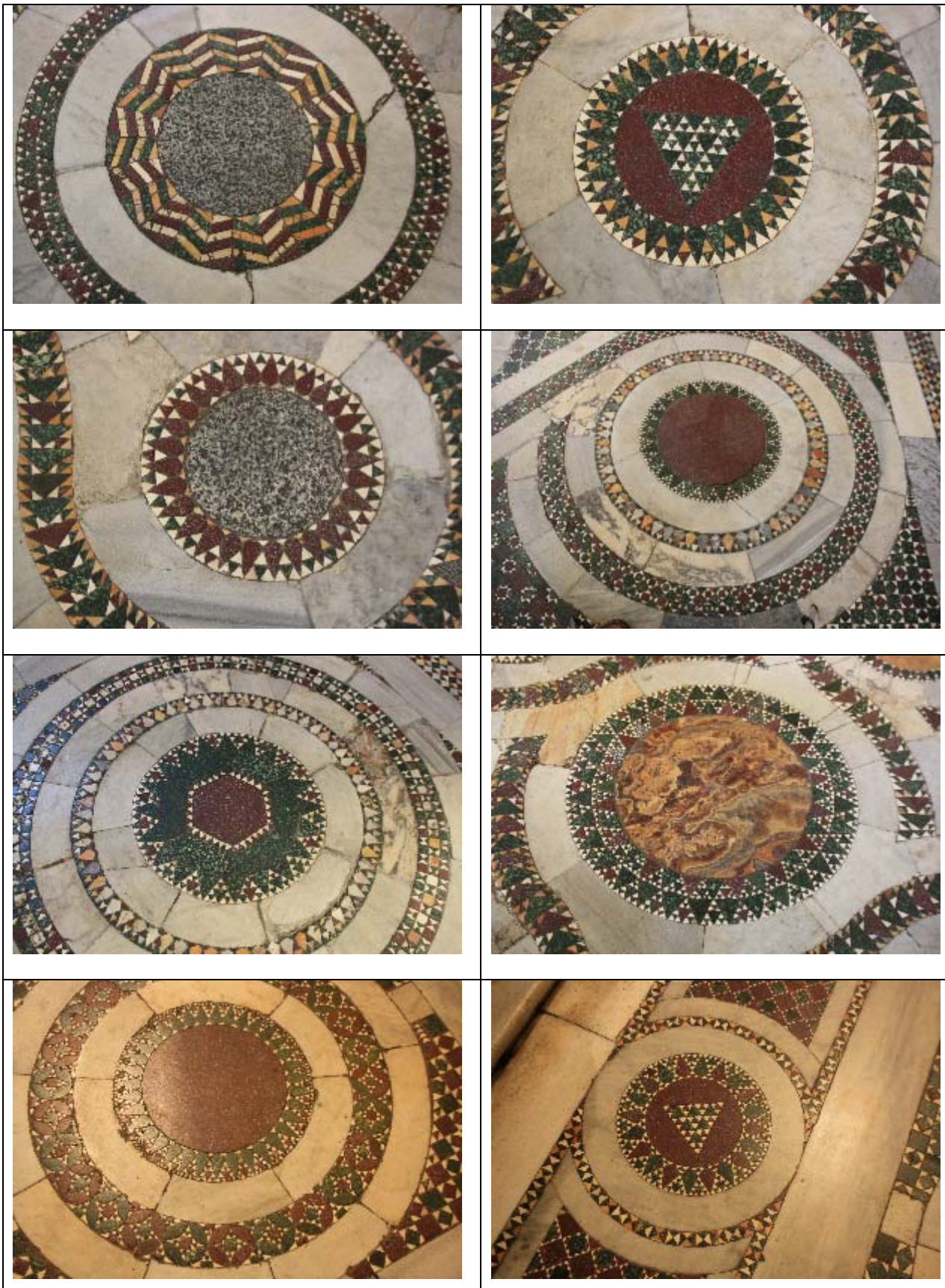




Fig. 22. Anche qui si riscontra lo stile di Iacopo e il fiore della vita nel pannello di destra è identico a quelli raffigurati nei pavimenti di Anagni, ad opera di Cosma e figli.



Fig. 23. Vicino ai pannelli delle figg. 20, 21, e 22 si trova questa ruota che sembra essere un reperto quasi unico in quanto sembrerebbe originale sia nelle fasce decorative che in quelle bianche. Fig. 24. Il portale laterale di S. Crisogono.



Alcune tra le "rotae" più belle del pavimento.



Fig. 24. Un rettangolo musivo, appena dopo l'entrata, si mostra nella sua totalità affine allo stile e alle tecniche di Iacopo di Lorenzo, databile ai primi anni del XIII secolo, come il gemello pavimento della cattedrale di Ferentino.



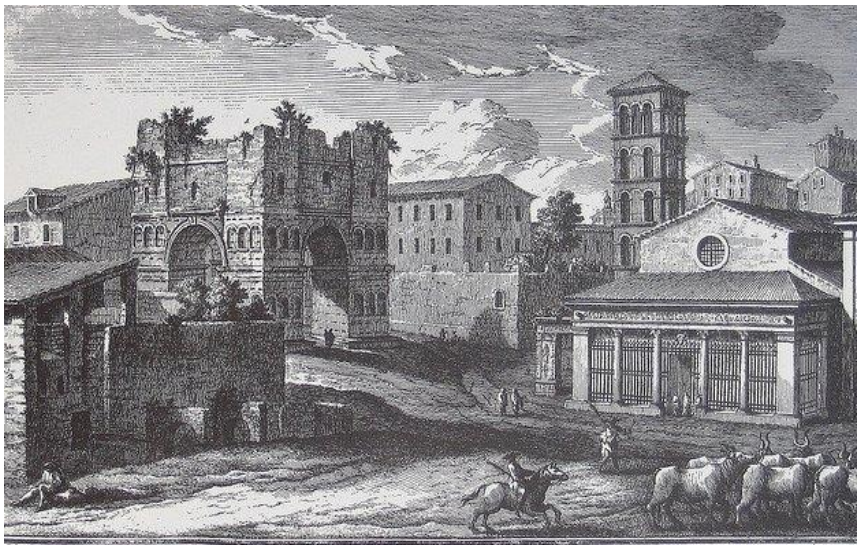
Fig. 25. Un riquadro insolito, dovuto sicuramente ad un rifacimento con reimpiego del materiale antico.



Fig. 26. Un pannello quadrato con doppia cornice musiva, a motivo stellare e di losanghe inserito orizzontalmente in una serie di cinque o sei file longitudinali di rettangoli con motivi cosmateschi. La modernità dei marmi e l'iscrizione in uno di essi dimostra la totale ricostruzione in questa zona del pavimento della basilica.

BASILICA DI SAN GIORGIO IN VELABRO

"Si dice *in velabro* questa chiesa *a vehendo*, poiché fu quivi una palude o stagno del vicino Tevere, in cui furono spinti i due fanciulli Romolo, e Remo dalle onde in quel tempo fluttuanti, e però si tragittava con la barchetta; seccata poi la palude da Tarquinio Superbo, vi fu eretto il Foro Boario, in cui fu alzato un vitello di bronzo dorato…fu quivi la casa di Scipione Affricano, la quale comprata poi da Tito Sempronio, vi edificò una basilica, che fu detta semproniana, sopra le cui rovine essendo edificata la chiesa S. Leone II la dedicò a S. Sebastiano ed avendola poi il pontefice S. Zaccaria ristaurata, vi aggiunse il titolo di S. Giorgio, per essere entrambi difensori della Chiesa. Fu da principio collegiata insigne, ma ora vi è unito un convento di frati Agostiniani Scalzi"



Basilica di San Giorgio in Velabro. Giuseppe Vasi, circa 1753.

Così descrive brevemente la chiesa di S. Giorgio in Velabro Giuseppe Vasi in *Indice Istorico del gran prospeto di Roma* nel 1765. E' questa una delle chiese di Roma più antiche per origine, ma soprattutto una delle poche in cui entrando non si resta meravigliati dall'ostentazione del barocco ma si è catturati dal vero spirito di essenzialità del romanico. Infatti qui, i restauri più importanti realizzati nel primo ventennio del XX secolo, coordinati da Antonio Muñoz, furono intesi proprio a scarnificare l'edificio dagli eccessi barocchi che nascondevano la purezza dell'antica basilica romanica[1]. Il noto architetto seguì personalmente la campagna di restauri che interessò gran parte delle maggiori basiliche cristiane romane. Nel 1913 fu completato il restauro della chiesa e del chiostro dei Santi Quattro Coronati, nel 1918 quello della basilica di Santa Sabina, a cui seguirono quelli delle chiese di Santa Prassede, Santa Maria sopra Minerva, Santa Maria della Pace, Santa Maria del Popolo, San Sebastiano, Santi Cosma e Damiano, San Martino ai Monti, Santa Maria degli Angeli e San Pancrazio. "*La più notevole opera di restauro* – scrive Muñoz (vedi nota 1) – *è stata fatta nella chiesa di San Giorgio al Velabro in uno dei luoghi più belli e suggestivi della città, posta nella depressione tra il Campidoglio e il Palatino…*".

[1] E' Antonio Munoz stesso a ricordare che "*nel memorabile discorso pronunciato in Campidoglio il 31 dicembre 1925 per l'insediamento del Governatore di Roma, il Capo del Governo, tracciando a grandi linee il programma di resurrezione dell'urbe antica, espresse il suo fermo desiderio che non soltanto i monumenti pagani, ma anche le basiliche cristiane fossero restaurate e liberate da ogni posteriore deturpazione…*". *Studii e restauri nelle chiese di Roma: S. Giorgio in Velabro – S. Prassede*, in *Capitolium, Rassegna mensile di attività municipale*, anno 1927, n. 9, dicembre 1927, pag. 441 e segg.



Facciata della basilica come era nel Rinascimento. Sotto, la facciata come si vede oggi.



Tradizionalmente si fa risalire la chiesa cristiana attorno al V secolo, ma le prime prove certe si hanno a partire dal *Liber Pontificalis* nella vita del papa Leone II (682-684) che viene indicato come fondatore della chiesa. In seguito, Leone IV (827-844) costruì i portici intorno alla chiesa e la fece decorare con affreschi. All'inizio del XIII secolo, il priore di S. Giorgio, Stefano della Stella, fece innalzare a sue spese il portico della facciata che ancora oggi si vede. Sotto il cardinale Giacomo Gaetano Stefaneschi, verso la fine del Duecento, la basilica conobbe un periodo di splendore durante il quale furono affrescati l'abside da Pietro Cavallini.

Le notizie della chiesa intorno al XII-XIII secolo sono davvero scarse, ma sembra essere accertata la datazione del campanile romanico al XII secolo, a cui seguì il rialzamento del presbiterio e la costruzione dell'altare con lo splendido ciborio. Quanto basta, quindi, per supporre che anche qui la mano dei maestri Cosmati dovette operare probabilmente nel periodo in cui molte basiliche venivano sottoposte a rinnovamenti e restauri nella seconda metà del XII secolo.

"La chiesa, il cui pavimento era stato sopraelevato di circa 65 cm., così che sembrava bassa e tozza, è tornata al livello antico; si sono aperte le finestre della nave centrale…l'abside ha ripreso la primitiva struttura decorativa colle sue tre finestre e il rivestimento di marmi preziosi. Durante i restauri sono venuti alla luce numerosi frammenti della schola cantorum *del secolo IX, bassorilievi, iscrizioni, affreschi, mosaici…".*

Le scarne notizie riportate nel documento di Muñoz non ci aiutano a capire che tipo di pavimento potesse esservi nella chiesa al tempo in cui i Cosmati certamente vi realizzarono o decorarono la *schola cantorum*, il *ciborium* e lo splendido paliotto d'altare che oggi costituisce il pezzo forte dell'arredo cosmatesco della chiesa. Data l'importanza della basilica e assodato che al XII secolo si datano quei rinnovamenti tipici dell'opera delle scuole cosmatesche, è logico supporre che la chiesa fosse dotata, come le altre, anche di un pavimento musivo.

Tale supposizione potrebbe essere avvalorata dalle scoperte effettuate in lavori avvenuti nella basilica nel 1919, come si legge in un libro pubblicato nel 1994: "*Il pavimento è invece rifatto a tarsie policrome di ispirazione cosmatesca, a rievocazione di una piccola zona a marmo bianco diviso a scomparti da fasce di mosaico, rinvenuta nel 1919 nell'area presbiteriale*"[2].

Di questi frammenti di tipo cosmatesco che oggi si vedono nell'area presbiteriale della chiesa, non parla Federico di Santo Pietro, carmelitano scalzo, che scrisse il libro *Memorie istoriche del sacro tempio: o sia diaconia di S. Giorgio in Velabro*, pubblicato nel 1791, in cui dice che ai suoi tempi il pavimento in tutte e tre le navate era di mattoni. Infatti, egli non poteva essere al corrente dei reperti ritrovati solo nel 1919.

L'ultima notizia che può chiarire e rafforzare l'ipotesi dell'esistenza di un pavimento cosmatesco nella chiesa è quella che ci avverte della distruzione della *schola cantorum* e della decorazione ad affresco del catino absidale avvenuta nel XIII secolo. Potrebbe risalire a quell'epoca, quindi, anche la distruzione di buona parte dell'antico pavimento musivo di cui sono affiorate le poche tracce oggi visibili, ma non vi può essere certezza in ciò, anche perché queste esigue tracce sono costituite esclusivamente da un miscuglio di tessere piccole di quadratini verdi, rossi gialli e bianchi che non formano nessun motivo geometrico che ricordi i famosi pattern cosmateschi. Larghe fasce di marmo bianco formano tre scomparti quadrati al cui centro, in ognuno di essi, vi è un grande disco di porfido e lo spazio rimanente intorno a questi è stato

[2] Archivio Guido Izzi, *Roma moderna e contemporanea*, vol. 2, 1994, pag. 761.

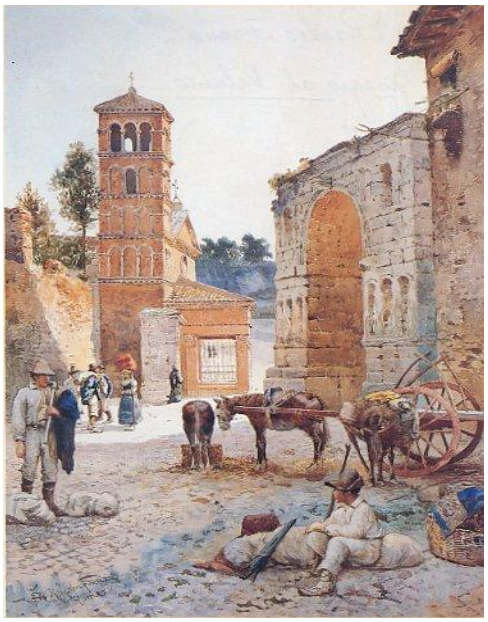
supplito con successioni di file dei suddetti quadratini cromaticamente alternati e in alcuni punti di dimensioni diverse.

I tre dischi sono due bianchi e uno, al centro, di porfido rosso antico. Quello di destra è supplito per metà con un'altra lastra di marmo mentre gli altri due sembrano essere originali, ma ridotti in decine di frammenti. A tutto ciò fa eccezione solo un piccolo listello di porfido rosso, pochissime tessere verdi triangolari e due tondi di serpentino inseriti a caso nel riquadro di destra. Anche i quadratini gialli, sembrerebbero una sostituzione di quelli verdi che sono in prevalenza nel riquadro centrale e di sinistra. Sul gradino rialzato con il trono vescovile, si ripete una situazione analoga in cui non si vedono però i dischi di porfido, ma due piccole lastre rettangolari di marmo contornate della stessa decorazione di quadratini verdi e bianchi.

Interno della chiesa con il Ciborio.







Sopra: la basilica in un acquerello di Achille Pinelli, prima metà del XIX sec. A destra, l'altro lato del portico in un acquerello di Ettore Roesler Franz



I tre riquadri tra le fasce marmoree bianche con i motivi di quadratini e i dischi di porfido. Si vede, inoltre, il rimanente pavimento sul gradino rialzato con il trono vescovile.



Il disco di porfido rosso antico. Si nota nella parte superiore, oltre il disco, una serie di quadratini di giallo antico.



L'altro disco di marmo in frammenti.



Il disco nel riquadro di destra è formato per la metà sinistra da una lastra di marmo bianco semicircolare non originale, e da quella destra sicuramente originale. Si notano poi i due tondi di porfido verde, il listello rosso (sopra), i diversi quadratini gialli, rossi e bianchi e le poche tessere triangolari verdi.





L'altare cosmatesco.

BASILICA DI SAN GIOVANNI A PORTA LATINA



Un disegno della basilica che mostra come era nel XVI secolo.

"Lasciata la Passeggiata Archeologica, chi segua a sinistra la Via di Porta Latina, invece di quella più nota e frequentata di Porta San Sebastiano, si troverà in un mondo nuovo e lontano, chiuso alle infiltrazioni della vita moderna. Una strada silenziosa, dove il rumore dei carretti, dei camions, degli auto non giunge: una strada in cui lo svolgersi dei secoli ha lasciato traccie visibili e profonde e dove il viandante non disattento alle parole delle cose, saprà evocare le visioni del passato così piene di fascino e di poesia".

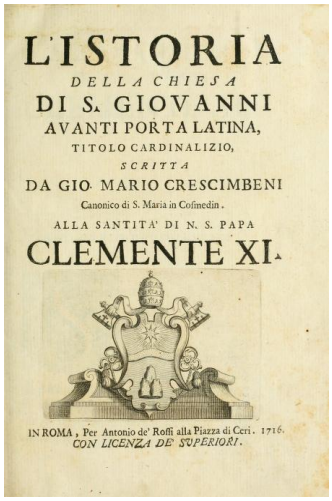
Così inizia un grazioso articoletto dedicato alla basilica di San Giovanni a Porta Latina, pubblicato su un numero di *Capitolium* del 1928 a firma di A. Dardano.

Questa introduzione mi ha molto colpito perché è l'identica e vera sensazione che io stesso provai quando percorsi la stradina di Porta Latina per raggiungere la chiesa, allontanandomi dal caotico svincolo di Piazzale Numa Pompilio e la trafficata strada di Via delle Terme di Caracalla. E se il rumore dei "*carretti e dei camions*" era avvertibile già nel 1928, si può immaginare la differenza con il caos del traffico moderno!

La pubblicazione di Dardano, oltre alle enfatiche descrizioni dei monumenti, offre anche un breve *excursus* storico della chiesa di cui alcune notizie che qui riporto in brevi stralci sono interessanti per la nostra indagine.

"Nessuna notizia si ha di questa chiesa primitiva, se non che fu grande e magnifica. Nel 722 Adriano I, come attesta il Liber Pontificalis, la ricostruì rinnovandone l'aspetto. Le notizie storiche sulla chiesa scarseggiano e le poche si susseguono dopo lunghi periodi di tempo. Nel 1144 Lucio II la riunì al Capitolo Lateranense; Celestino III nel 1190 la consacrò, come si legge da un'epigrafe tuttora esistente. Non si conosce però se l'uno o l'altro di questi papi fece eseguire dei restauri; un cenno sopra lavori del genere si ha soltanto a partire dal 1400…La facciata della chiesa, come si presenta ora, ben poco mantiene dell'antica maestà e bellezza. Dall'Historia di S. Giovanni a Porta Latina dell'Abate Crescimbeni, si può apprendere che nel 1700, il portico, anticamente a cinque archi, era ridotto a tre; ora, soltanto un arco rimane nella parte centrale; degli altri esistono tracce sul muro interno e due colonne antiche…Il Crescimbeni riteneva, da quanto risulta dal suo scritto, che l'opera quale a lui appariva, fosse in gran parte una ricostruzione dovuta ad Adriano I; ma dall'attuale stato dell'edificio risulta pur chiaro che oltre i restauri del 1400 di cui si ha notizia, la Chiesa e il campanile ebbero a subirne altri e assai notevoli tra il 772 e quest'ultima data. La decorazione del campanile eseguita con formelle, con piatti colorati di maiolica e con marmi preziosi, le cornici a denti e beccatelli che dividono un ordine dall'altro, il materiale stesso sono propri della scuola romana che sorse verso il 1000. Un'uguale cornice a beccatelli ricorre sulla facciata del portico: e i marmorari romani che ne avevano tratta ispirazione dai monumenti pagani usarono largamente di tale forma di decorazione nella stessa epoca. La porta d'ingresso alla chiesa è semplice, con una cornice a mosaico che sottolinea le forme architettoniche…

Interessanti appariscono gli elementi antichi dell'abside. Forse una schola cantorum esisteva davanti l'altare maggiore e, a detta del Crescimbeni, questo era ricoperto da un ciborio sostenuto da quattro colonne preziose; tre di porfido e una di serpentino…Alla scuola cosmatesca deve assegnarsi la decorazione a mosaico del pavimento dell'abside e della parte mediana del secondo gradino della porta d'ingresso e dell'altare. Tanto i bassorilievi che i mosaici dimostrano per l'esecuzione accurata e per i materiali adoperati, che già gli artefici dovevano essere esperti in tali opere. Inoltre le tessere a vivaci colori di smalto e d'oro comparvero nell'arte cosmatesca verso la fine del XII secolo e le troviamo infatti datate nella prima opera di Lorenzo, padre di Cosma, a Civita castellana nel 1205".


L'ISTORIA
DELLA CHIESA
DI S. GIOVANNI
AVANTI PORTA LATINA,
TITOLO CARDINALIZIO,
SCRITTA
DA GIO. MARIO CRESCIMBENI
Canonico di S. Maria in Cosmedin.
ALLA SANTITA' DI N. S. PAPA
CLEMENTE XI.
IN ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. 1716.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Siccome né il *Liber Pontificalis*, né altre epigrafi locali, offrono notizie storiche riguardo ai citati possibili restauri antichi, l'autore, credendo che solo le primitive forme architettoniche dell'edificio possano essere addebitate a trasformazioni e restauri dovuti ad Adriano I, avanza l'ipotesi che l'aspetto medievale interno ed esterno, per quanto riguarda le decorazioni, sia forse da attribuire a Celestino III che nel 1190 consacrò la chiesa ed è possibile immaginare che per quella occasione, come era stato già fatto per molte altre basiliche, fosse stata completata una regolare e notevole campagna di restauri per l'abbellimento dell'edificio.

In effetti questa ipotesi, sulla quale anche io mi trovo d'accordo, può essere più che plausibile, quando non confermata diversamente, se si riflette sul fatto che la decorazione cosmatesca della porta d'ingresso è in tutto uguale alle tante altre decorazioni di portali che i Cosmati effettuarono nel periodo tra il 1185 e il 1210 non solo per le basiliche romane, ma anche per altre chiese del Lazio, tra cui la cattedrale di Civita Castellana. Ciò determina che in quel periodo ci fu una vera e seria campagna di restauri affidata, per le decorazioni e gli arredi della chiesa, proprio alle botteghe cosmatesche e, nella fattispecie, a quella di Lorenzo.

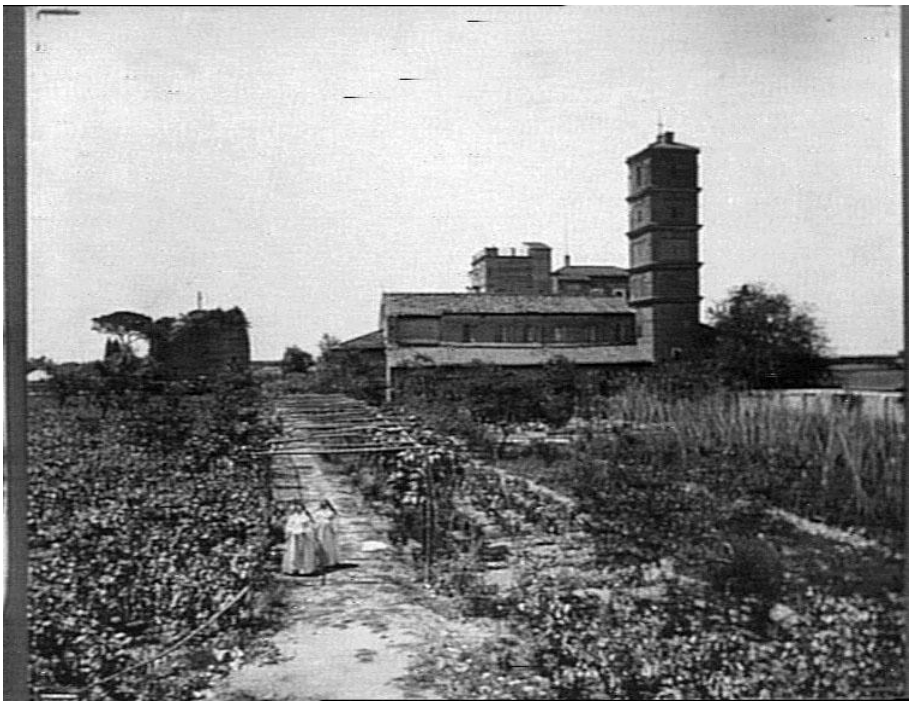
Come ha già citato Dardano, la storia e tutto ciò che si conosceva su questa chiesa fu scritta dall'Abate Gio. Mario Crescimbeni, già Canonico di Santa Maria in Cosmedin, nel noto volume intitolato *L'Historia della chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina*, pubblicata in Roma per Antonio De Rossi alla Piazza di Ceri, nel 1716. Siccome la situazione del pavimento come descritta in questo libro è rimasta pressoché identica fino ad oggi, si può dire con sufficiente sicurezza che tutto quanto è dato sapere sul pavimento cosmatesco oggi presente sul gradino del presbiterio della chiesa, sono le poche notizie che Crescimbeni riporta nel suo scritto.

E sono queste[1]: "*Qual pavimento avesse ne' tempi andati, altresì è ignoto; contuttociò veggendosi la Tribuna ben tutta nel suo pavimento ornata di belle tavole di musaico, simili a quelle delle navate laterali della chiesa di S. Maria in Cosmedin, che sono lavoro del secolo XII, è molto verisimile che anco quello dell'Aula*[2] *avesse lo stesso ornamento. Egli è ben però vero, che nella Visita allegata di sopra dell'anno 1630 si dice, che allora era tutto coperto di lastre di marmo; ma oggi non v'è di marmo altro, che le guide tra l'una, e l'altra delle suddette colonne, essendo tutto il rimanente di mattoni arruotati: nella qual guisa li rinnovò l'Abate Carlo Francesco Patriarca Romano Benefiziato della Chiesa Lateranense, e molto di questa nostra divoto…In questa Tribuna, il cui pavimento, come abbiam detto, è tutto di bel musaico, v'èra già il Ciborio di marmo, del quale si fa menzione dall'Ugonio, e in detta visita dell'anno 1630; ed egli era sostenuto da quattro colonne, l'una di verde antico, e l'altre di granito orientale, ma il suddetto Patriarca nel ristoramento, che vi fece, con poco sano consiglio, tolse via anche questa venerabile antichità; e della colonna di verde antico si valse, facendola segare, per coprirne le facce de' quattro pilastri situati ne' fianchi della stessa Tribuna; e delle tre di granito , due sono state messe in opera nell'Altar maggiore dell'Oratorio della Compagnia del Santissimo Sacramento sotto la Scala Santa*".

Dal passo di Crescimbeni si legge un dettaglio che forse potrebbe essere molto importante nell'interpretazione della presenza del pavimento cosmatesco che si vede oggi nel presbiterio della chiesa di San Giovanni a Porta Latina. Un dettaglio a cui finora né Dardano, né altri autori moderni sembrano aver dato qualche significato. In effetti, il fatto che l'Abate Carlo Francesco Patriarca Romano nel 1630 attuasse il reimpiego delle colonne provenienti dal ciborio di

[1] M. Crescimbeni, op. cit. pagg. 82-83.
[2] L'autore intende l'intera superficie di calpestio della chiesa.

San Giovanni a Porta Latina nell'Oratorio della Compagnia del Santissimo Sacramento sotto la Scala Santa, potrebbe suggerire che per fare ciò egli avesse attuato uno scambio, facendo trasportare la porzione di pavimento cosmatesco che forse un tempo ornava i pannelli laterali del pavimento nella cappella del *Sancta Sanctorum* al Laterano ove attualmente si vedono solo due quinconce, nella chiesa di San Giovanni ordinando di ricostruirla attorno all'altare sul presbiterio.



La basilica in una foto del 1924, isolata nella campagna di Roma. Oggi il panorama è totalmente cambiato.

Ma ciò potrebbe essere solo nel caso in cui nella chiesa di San Giovanni (intendendo sempre quella a Porta Latina) un sicuro pavimento cosmatesco originale sia andato distrutto prima del 1630. Se vogliamo dirla tutta, trovandoci in tema, visto che gli autori parlano di primi ed importanti interventi nel 1400, il mio pensiero ricorre ai primi decenni del XV secolo, al tempo in cui Papa Martino V fece rifare l'intero pavimento cosmatesco della basilica di San Giovanni in Laterano, reimpiegando materiale dalle vicine chiese e chissà che i resti dell'antico pavimento della chiesa di cui si tratta, siano andati ad abbellire il litostrato del Laterano.

Il Crescimbeni ha ragione nel ritenere che in origine, presumibilmente verso la fine del XII secolo, l'intera superficie pavimentale della chiesa di San Giovanni a Porta Latina dovesse essere dotata di mosaico cosmatesco, perché è indubbio che in quel luogo i Cosmati ebbero importanti incarichi per l'arredo liturgico e l'architettura esterna. Quindi un pavimento cosmatesco originale in quella chiesa doveva pur esserci, ma forse andò distrutto nel tempo, con la stessa facilità con la quale si ordinò di distruggere il ciborio e monumenti simili, soprattutto se i resti di questi fossero serviti per il reimpiego nelle trasformazioni barocche. La testimonianza di Crescimbeni è fondamentale sotto questo aspetto.

Quindi, sulla base di quanto detto, si possono avere due sole soluzioni:

1) ipotizzare che il pavimento del presbiterio rappresenta i modici resti della parte meno significativa di un sicuro pavimento cosmatesco che in origine doveva ornare la chiesa;

2) che il pavimento originale fosse andato distrutto nel tempo e i resti oggi visibili siano in realtà stati ivi trasportati dalla cappella del *Sancta Sanctorum*,

secondo quanto ipotizzato prima, o da avanzi del pavimento utilizzato per realizzare quello della basilica di San Giovanni in Laterano.

Sull'argomento si è espressa molto brevemente anche Dorothy Glass, senza però aggiungere nulla di nuovo e di importante. Mi trovo concorde con le sue conclusioni perchè stando ad una comparazione stilistica dei patterns con i pavimenti delle chiese di San Saba a Roma e di Santa Maria Maggiore a Civita Castellana (ovvero la cattedrale), la studiosa ritiene che il pavimento di S. Giovanni a Porta Latina può farsi risalire al tempo della sua consacrazione sotto Celestino III, cioè al 1190, o forse di poco posteriore[3]. Tuttavia, occorre qui evidenziare che l'accostamento stilistico che Glass propone tra i tre pavimenti di dette chiese, non è, a mio parere, e a rigore, attuabile, in quanto il pavimento della chiesa di Santa Maria Maggiore a Civita Castellana è stato completamente ricostruito, per buona parte forse in modo arbitrario, prima del XVIII secolo, e lo stesso si può dire per quello di San Saba a Roma. L'identificazione, forse, di alcuni patterns, sebbene pochi sulla media impiegati in una chiesa, può offrire qualche indizio su una comparazione stilistica che in questo caso, però, non può essere esente da interpretazioni più o meno vaghe, in quanto basate su ricostruzioni arbitrarie sia dei pavimenti nel loro disegno unitario che, probabilmente, in modo specifico degli stessi rettangoli che contengono i singoli patterns.

Tra l'altro, la Glass interpreta in modo errato la frase di Crescimbeni perché il nostro autore scrive "*Egli è ben però vero, che nella Visita allegata di sopra dell'anno 1630 si dice, che allora era tutto coperto di lastre di marmo;*", mentre la Glass interpreta le lastre di marmo come pavimento intarsiato: "*Crescimbeni, in 1716, wrote that during a papal visit in 1630, it was noted that the entire church had an intarsiated pavement*". Crescimbeni ha scritto "*lastre di marmo*" non lasciando dubbi sul fatto che queste non fossero intarsiate a mosaico cosmatesco, come invece ha interpretato la Glass. Ma l'equivoco non si ferma qui. Glass interpreta erroneamente anche il resto della frase di Crescimbeni, credendo che egli abbia visto tra le colonne della chiesa i rettangoli di pavimento cosmatesco che oggi sono sull'altare[4]. Invece l'autore scrive in modo molto chiaro che *"oggi non v'è di marmo altro, che le guide tra l'una, e l'altra delle suddette colonne, essendo tutto il rimanente di mattoni arruotati"*. Glass scambia, quindi, i rettangoli cosmateschi per le guide di marmo tra le colonne della chiesa. Un errore dovuto certamente ad una difficile traduzione della versione italiana di Crescimbeni. D'altra parte, questi scrive fin troppo chiaramente che il solo pavimento cosmatesco da lui visto ai suoi tempi era quello della *"Tribuna ben tutta nel suo pavimento ornata di belle tavole di musaico"*.

Descrizione del pavimento

Come già notato da Glass, sul primo gradino sopraelevato, corrispondente al transetto della chiesa, davanti all'abside, vi sono venti rettangoli misti, di

[3] Dorothy Glass, op. cit. pag. 97: "*Today, the only remains of the pavement are twenty miscellaneous rectangles in the apse…The pavement has evidently been relaid and restored; it exibits no correspondances or repeated patterns. Based on stylistic comparisons with the rectangles in more securely dated and complete pavements, such as S. Saba, Rome, and S. Maria Maggiore at Civita Castellana, the pavement would appear to be coeval with the dedication of the church or perhaps postdates it by a few years*".

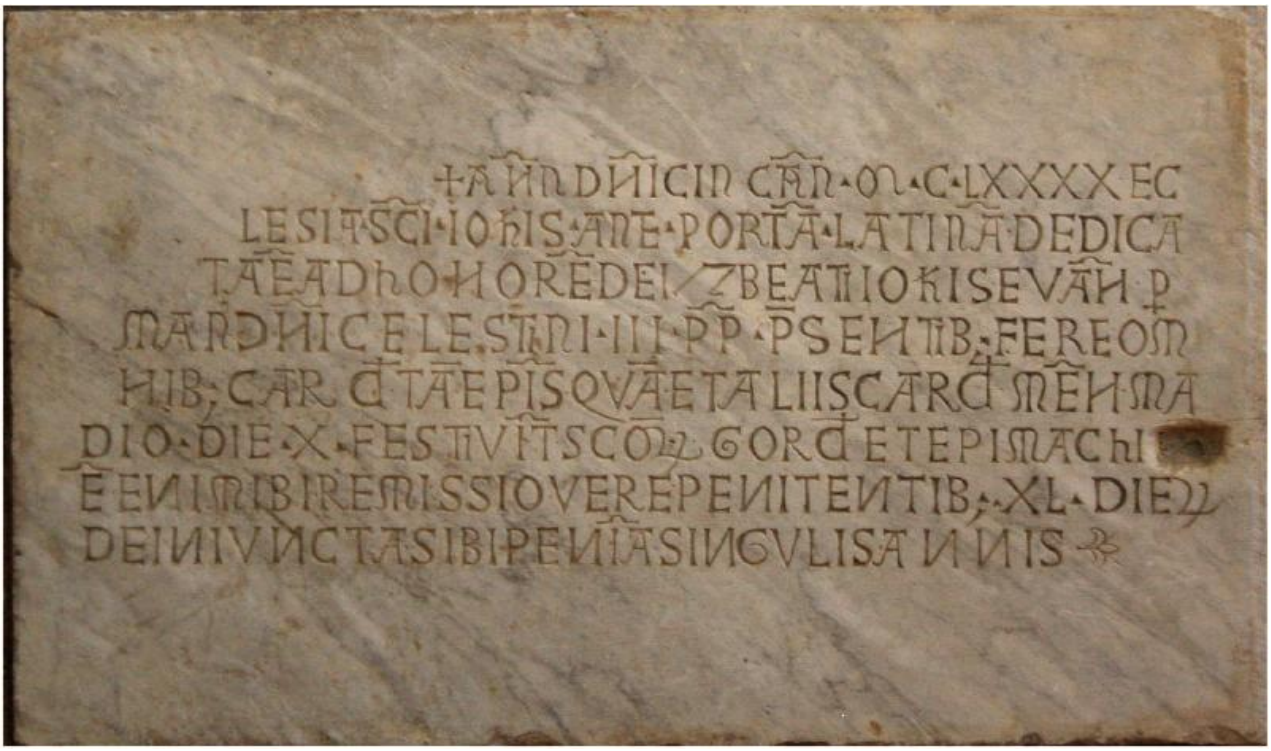
[4] Glass, op. cit. pag. 97-98: "*But, less that one-hundred years later, Crescimbeni himself observed that the only pavement remaining in the nave consisted of a few fragments between the columns. Thus, the pavement was already in poor condition by the eighteen century; the panels now relaid in the apse were probably those observed by Crescimbeni to be between the columns*".

dimensioni diverse e diversamente orientati tra loro ai lati che contengono vari patterns geometrici. Nel 2011 la base lignea dell'altare ricopriva, nascondendoli, tre dei venti rettangoli. Ciò che né Crescimbeni, né Glass citano, sono i due elementi che attualmente si trovano impiegati nella base dell'altare nella cappella destra della chiesa. Si tratta di una lastra rettangolare che è sicuramente una porzione di plinto di una probabile transenna presbiteriale, che esibisce lo splendido motivo di cerchi fatti di losanghe oblunghe, verdi e rosse, intersecantesi; una chiara firma della bottega di Lorenzo, e di ciò che sembra un pilastrino reimpiegato nello spigolo frontale del gradino dell'altare, di foggia e stile completamente diverso dal primo.

I rettangoli presenti nel presbiterio attorno all'altare principale sono chiaramente ricostruiti, come constata anche Glass, e la tipologia della ricostruzione, per quanto concerne la mia esperienza acquisita sul campo, mostra in modo evidente le caratteristiche dei rifacimenti di pavimenti cosmateschi effettuati tra il XVII e il XVIII secolo, non dimenticando la peculiarità del reimpiego nelle fasce di marmo bianche di porzioni e frammenti di epigrafi e lastre tombali. In una superficie così esigua di pavimento, ve ne sono almeno cinque.

Vi è difformità stilistica e di manifattura tra i pannelli più prossimi all'altare e quelli della fila esterna in prossimità dello spigolo del gradino. Questi ultimi sono i più rozzi e approssimativi dove si vede un miscuglio di elementi diversi e mal connessi tra loro. Il rettangolo più pregiato è quello che si trova davanti all'altare. Ma denota lo stesso una ricostruzione molto approssimativa con tanto di allettamento della malta che fuoriesce da ogni singola tessera musiva. Non vi è alcuna corrispondenza simmetrica, geometrica e cromatica, né tra i pannelli, né tra i singoli micromodelli che generano i patterns. La maggior parte delle tessere piccole, di porfido rosso, giallo antico e serpentino sono originali reimpiegate, mentre quelle bianche sono quasi tutte quelle utilizzate ai tempi dei restauri. Vi è una predominanza di giallo antico nelle tessere, colore che sappiamo essere stato molto amato da Lorenzo di Tebaldo nelle sue opere. I patterns visibili, sono in buona parte quelli della bottega cosmatesca di Lorenzo e Iacopo, che si ritrovano anche nei pavimenti di Ferentino, Anagni, Civita Castellana, ecc., alcuni richiamano lo stile precosmatesco, altri, quelli meglio assemblati, le opere pavimentali che cronologicamente furono realizzate tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo.


DD 994ZC



Lastra epigrafica di commemorazione di consacrazione della chiesa sotto Celestino III nel 1190.



Il pavimento come appare oggi nei pressi dell'altare.



Il riquadro che sta di fronte all'altare, esibisce il motivo a stella cosmatesca, ma mostra in modo molto evidente i segni della ricostruzione nell'imprecisione del lavoro di intarsio.



Zona sinistra del pavimento con il reimpiego di alcuni frammenti di epigrafi. La fila di rettangoli che coincide con lo spigolo del pavimento è quella più approssimativa.



Il pavimento visto dalla navata sinistra.



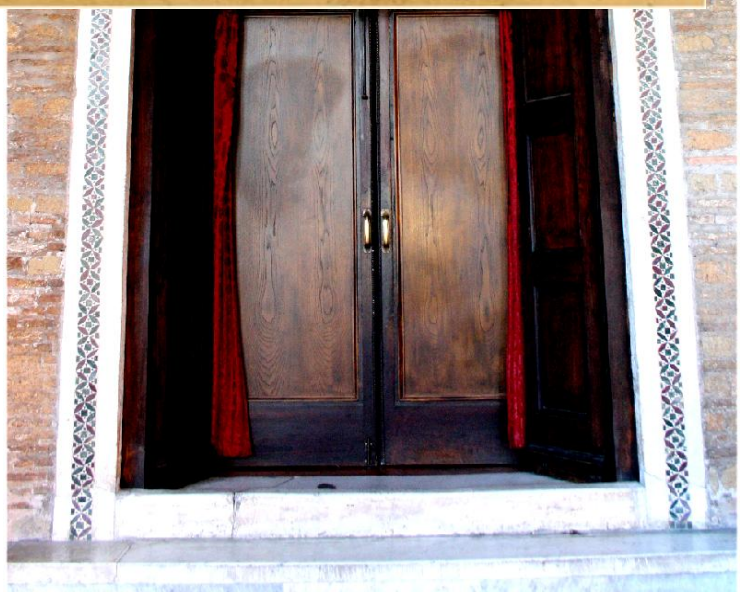
Reimpiego di frammenti di lastre epigrafiche



La decorazione dell'altare nella cappella destra.



Dettaglio della decorazione, largamente restaurata, che richiama quella del portale d'ingresso.



La decorazione del portale d'ingresso alla chiesa.

Dettaglio della decorazione

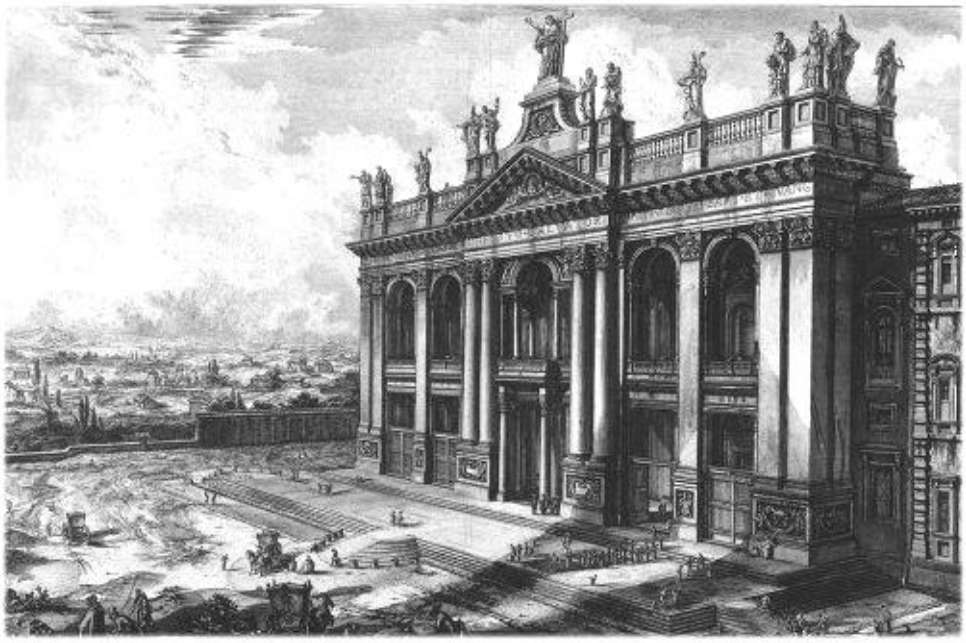








BASILICA DI SAN GIOVANNI IN LATERANO



Basilica di San Giovanni in Laterano da una incisione settecentesca di Giovanni Battista Piranesi

Dorothy Glass non ha incluso nel suo volume *Studies on Cosmatesque Pavements* del 1980, uno studio riguardante San Giovanni in Laterano, probabilmente perché era noto che il pavimento generalmente definito "cosmatesco", è in realtà un rifacimento del XV secolo.

In questa sede ho preferito darne una breve descrizione, cercando di ricostruirne l'oscura vicenda storica, se non altro per sfatare un luogo comune che viene oggi erroneamente divulgato soprattutto in molti siti web di internet. Siccome tali siti sono visitati da migliaia di persone mensilmente, è opportuno riconsiderare alcune affermazioni per una corretta interpretazione dei dati e della realtà.

Già in Wikipedia, per esempio, si legge a più riprese che "*oltre ai portici, altre parti delle costruzioni più antiche ancora sopravvivevano, fra esse la pavimentazione cosmatesca*"; "*nel 1421 la chiesa venne arricchita da un nuovo pavimento cosmatesco*"; "*della basilica medioevale restarono solo il pavimento, il ciborio ed il mosaico absidale*"; "*la pavimentazione è quella cosmatesca della basilica medioevale*"…

Da "romaspqr.it" si legge, similmente: "*della basilica medioevale restano il pavimento di opera cosmatesca, il tabernacolo ed il mosaico dell'abside*"; "*il pavimento è un bellissimo mosaico del XIII sec., opera del Vassalletto e di suo figlio, pulito e ricollocato nel XVI sec.*"…

Bastano questi pochi passi per capire che le notizie intorno al pavimento della basilica lateranense, divulgate su guide turistiche e studi non specializzati, sono tuttora confuse e contraddittorie. Il pavimento di questa chiesa, diciamolo subito, non è un litostrato originale cosmatesco, ma andiamo con ordine e cerchiamo di stabilire una possibile cronologia delle vicende che lo hanno modificato fino all'attuale stato.

Le poche notizie che sono riuscito a trovare, senza effettuare lunghe e penose ricerche documentali nelle biblioteche fisiche, ma solo grazie a quanto si può vedere nei documenti digitali in internet, riconducono tutta la storia del pavimento della basilica Lateranense a due periodi ben distinti. Il primo è quello della chiesa romanica in cui si può presumere che esistesse un pavimento



precosmatesco circa il 1115, cioè al tempo di papa Pasquale II[1]; il fatto, poi, che nel corso del XII secolo nel Palazzo del Laterano fu insediato un monastero di Benedettini, rafforza l'ipotesi della possibile realizzazione di un pavimento precosmatesco in quel periodo.

Intanto, è anche da considerare che la basilica Lateranense fu importante sede per i numerosi concili che vi furono fatti. Tra questi basti ricordarne alcuni di particolare importanza, tenuti proprio da Pasquale II e di cui ci narra Gaetano Moroni nel *Dizionario di erudizione storico-eccclesiastica da San Pietro ai nostri giorni* (1840-1861), alla voce Laterano: "*Il concilio del 1112 nella basilica Lateranense da Pasquale II, adunato per prevenir lo scisma che minacciava alla Chiesa l'estorta e violenta concessione del Papa ad Enrico V. Vi si trovarono circa cento vescovi, parecchi abbati e una moltitudine innumerabile di chierici e laici. Pasquale II vi revocò il privilegio delle investiture accordato nel precedente anno all'imperatore Enrico V che lo aveva perciò imprigionato…Il concilio del 1116 nella basilica Lateranense da Pasquale II ai 9 marzo. Alcuni autori hanno dato a questo concilio il titolo di universale…Il concilio generale Lateranense del 1123, celebrato nella basilica dal pontefice Callisto II, a cui parteciparono più di trecento vescovi e più di seicento abbati…*".

E' difficile immaginare una chiesa come quella del Laterano, teatro di così importanti avvenimenti storici, spoglia della bellezza di quell'arte cosmatesca che ormai stava a poco a poco iniziando a rifulgere di luce propria in tutti i principali monumenti religiosi di quel tempo, soprattutto per iniziativa di papa Pasquale II che ebbe il primato di consacrare molte delle chiese romane.

Ma a questo punto dobbiamo fermarci perché non si hanno ulteriori notizie relative al pavimento della chiesa fino al XV secolo quando: "*Martino V rinnovò il pavimento della navata centrale in stile cosmastesco con grandi tondi di porfido e lo ornò con il suo stemma, tuttora visibile, lo liberò degli amboni, del coro dei canonici e dell'altare di S. Maria Maddalena -costruito entro il coro canonicale, dipinto da Pietro Pisano, davanti all'altare papale- nel quale Onorio II (1124-1130) aveva deposto il corpo della santa senza testa. L'altare, che era stato ricostruito da Bonifacio VIII, fu trasferito in prossimità dell'ultima parasta sul lato destro dell'Arcibasilica. Al termine del pavimento, davanti all'altare papale, Martino V aveva disposto d'essere sepolto in un sepolcro di bronzo circondato ai quattro angoli da altrettante colonne di porfido che sorreggevano il ciborio. Le sue spoglie furono riesumate all'epoca di Pio IX e collocate entro la confessione.*

I lavori borrominiani, limitati dal pontefice alle cinque navate, si protrassero dal maggio 1646 all'ottobre 1649, ripresero il 20 febbraio 1652 per il rinnovo dei pavimenti delle navate minori affidati a Luca Berrettini, a Giovanni Martino ed a Filippo Frugone. Il pavimento della navata centrale fu restaurato da Pier Santi Ghetti.

Enrico Josi del restauro del pavimento, e soprattuto degli scavi che condusse negli anni 1934-1938, durante il pontificato di Pio XI.[2]".

Queste sono le notizie che generalmente circolano oggi nei canali di divulgazione più comuni, da internet ai libri di storia dell'arte generici e di turismo. A tutto ciò posso aggiungere solo alcune informazioni, poco note, che ci aiutano a chiarire e a completare la storia del pavimento della basilica Lateranense. Queste notizie si devono principalmente a Gaetano Moroni e ad una nota di Giovambattista De Rossi, entrambi documenti cui ho già accennato nel mio studio sul pavimento precosmatesco presente oggi nella chiesa di San Nicola a Genazzano. Infatti, una significativa parte dell'antico pavimento della basilica del Laterano fu fatto trasportare da papa Martino V a Genazzano per

[1] Abbiamo visto nel corso delle nostre indagini come molti pavimenti precosmateschi fossero stati realizzati al tempo di Pasquale II e come questo papa fosse particolarmente attento a questo tipo di decorazione.

[2] http://www.vatican.va/various/basiliche/san_giovanni/it/basilica/navata.htm

abbellire la suddetta chiesa di San Nicola a cui il papa era tanto devoto, come si legge dalle notizie che qui riporto in estratto dal mio volume "*Le Luminarie della Fede vol. 5. Itinerari d'arte cosmatesca nel basso Lazio*", 2011. Gaetano Moroni nel suo *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, pubblicato nel 1844, si legge (pagg. 219-220): "*In Genazzano nacque, secondo il Petrini, il Senni ed altri, Oddone Colonna nel 1365…indi nel 1417 creato Papa prese il nome di Martino V, e fu largo di beneficenze con Genazzano, e ne frequentò il luogo; e nel 1426 ne ricevè l'ambasciatore del conte d'Armagnac, che abiurò lo scisma. Dipoi il Papa ampliò le abitazioni; fece la strada detta de' Supportici, sostenuta da muraglioni, detta ancor oggi* la strada del Papa*, e migliorò le altre; demolito l'antico castello vi edificò il palazzo baronale con bagni; riedificò la chiesa di San Nicola, che fu fonte del suo battesimo, l'arricchì d'indulgenze e di reliquie, la provvide di sacerdoti e l'eresse in collegiata; il Cecconi e il Petrini dicono che pure la consagrò. Ma sussistendo buona parte dell'antico palazzo creduto imperiale, Martino V lo fece demolire, ornando colle sue pietre il suo palazzo, e la sua chiesa di S. Nicolò: i nobili lastricati di mosaico furono trasportati in Roma, pel nuovo pavimento della basilica lateranense, e gli avanzi servirono per quello della chiesa di S. Nicolò…Il pavimento a mosaico di S. Nicola anziché tratto dalla immaginata villa per formare quello di S. Giovanni in Laterano è più probabile che fosse fatto dei rimasugli di questo, mandati da Martino V a ornare la chiesa di S. Nicola di Genazzano*".

Il Moroni dovette prendere la notizia dal Senni[3] che la pubblicava circa un decennio prima. Gli elementi caratteristici del pavimento tuttora osservabili nella chiesa di San Nicola suggeriscono in effetti una provenienza da un edificio religioso di grande importanza, come appunto è la basilica di San Giovanni in Laterano.

Della stessa opinione è Givambattista De Rossi[4]: "*Nel Bullettino 1875 pag. 131 e segg. dimostrai i marmorarii romani del medio evo avere usato comporre il lastrico delle chiese antiche anche nei dintorni di Roma con marmi varii segati dalle iscrizioni sepolcrali o d'altre classi cercate nei monumenti antichi di Roma. Che tale sia il caso di quelle adoperate in S. Nicola in Genazzano lo comprovò poi il Dessau nel tomo XIV del C.I.L. dell'accademia di Berlino, p. 16…Nel caso speciale poi dei marmi portati a S. Nicola di Genazzano, io congetturo che essi sieno residuo di quelli in grandissimo numero che i marmorarii ebbero facoltà di raccogliere da ogni parte del nostro suburbano, quando Martino V di casa Colonna pose mano a rifare il pavimento della basilica di Laterano. I Colonnesi erano signori di Genazzano; Martino V molto ivi operò: allora probabilmente il superfluo dei marmi antichi raccolti pel Laterano venne al luogo predetto*".

A ciò si può aggiungere un'altra osservazione: dato che il pavimento di S. Nicola è molto antico, presumibilmente di prima epoca precosmatesca e riferibile a circa la metà del XII secolo, può darsi che gli "avanzi" del materiale raccolto per fare il pavimento della basilica Lateranense, siano quelli più antichi provenienti dalla diruta basilica di S. Ippolito come si legge nel Bulletino di Archeologia Cristiana del 1882, serie 4, pag. 42: "*Nel 1425 quella basilica (di S. Ippolito) era uno dei luoghi "ecclesiastici campestres desolati", dai quali per concessione di Martino V furono tratti "lapides cuiuscunque generis" per rifare il pavimento della basilica lateranense*".

A questi documenti aggiungo una nota ancora di Giovambattista de Rossi, riportata nel Bullettino di Archeologia cristiana del 1880 ad integrazione di un paragrafo su alcuni frammenti originali dell'elogio damasiano d'Ippolito e la cripta del suo sepolcro presso la Tiburtina:

[3] Girolamo Senni, *Memorie di Genazzano*, 1838

[4] *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1894, serie V, pagg. 80-81.

"*Nel pavimento della basilica Lateranense, fatto d'opera di commesso (opus tessellatum) di antichi marmi in varie fogge segati ed intagliati, i marmorari romani del medio evo, secondo loro costume, adoperarono lapidi scritte pagane e cristiane. Fra queste, da trenta e più anni, avevo notato tre pezzi forniti di lettere tanto consunte, che hanno perduto le loro forme originarie e caratteristiche, massime negli apici…I tre pezzi erano due dischi marmorei, cinti di opus tessellatum, ed un segmento di fascia circolare del predetto pavimento…(…).*

Voglio rispondere al quesito: se della traslazione di siffatti frammenti dalla cripta di S. Ippolito al pavimento della basilica in Laterano possiamo rintracciare notizia, o rendere ragione probabile. La risposta è in un breve dal papa Martino V diretto il 1° luglio 1425 ai soprastanti dell'opera del predetto pavimento: "Cum Lateranensis ecclesia…solo deformata permane(a)t, pavimento minime refulgens…concedimus ut a quibuscumque ecclesiis, capellis et locis ecclesiasticis campestribus, tam intra quam extra Urbem existentibus, desolatis et ruinam patientibus marmores (sic) et lapides cuiscumque generis…avelli, capi et exinde ad praedictam Lateranensem ecclesiam…deduci facere possitis etc.". L'intero breve è stato divulgato dall'illustre sig. barone von Reumont. La basilica adunque e la sottoposta cripta di S. Ippolito presso la via Tiburtina furono tra le "chiese e luoghi ecclesiastici campestri desolati", che fornirono marmi al Laterano nel 1425: e l'elogio damasiano d'Ippolito in tutto od in parte fu allora cosi trasferito e tagliato ad uso del pavimento".

Nella pagina successiva De Rossi fa alcune congetture su dei pezzi mutili di una epigrafe del VI secolo che si trovava nel pavimento dei Santi Quattro Coronati e nel chiedersi da dove possano provenire, immagina che essi siano stati trasportati come avanzi dei marmi della basilica del Laterano, in quanto il cardinale Carillo restaurò la chiesa dei Santi Quattro Coronati al tempo di papa Martino V, ed era anche arciprete lateranense. Ciò induce a pensare che oltre a quei frammenti, anche altri pezzi di pavimentazione avanzati dal Laterano potrebbero essere stati trasportati a quel tempo nella chiesa dei Santi Quattro.

Da un'altra opera di Giovan Mario Crescimbeni, dal titolo "*Stato della santa Chiesa papale Lateranense nell'anno 1723*", si legge forse una delle più antiche descrizioni del pavimento: "*Il Pavimento è lavorato a musaico con diverse piccole pietre di porfido, di serpentino, di granito bianco, e nero, di giallo antico e d'altre minute pietre disposte in varie figure, e a rabeschi, che serrano in sé alcune tavole grandi di pietre Egizie, dove quadre, e dove rotonde con elegantissima simmetria. Tal lavoro fu fatto d'ordine della gloriosa memoria di Martino V già Canonico, e poi Arciprete di questa Basilica, di cui si vedono le Armi espresse in varie parti del pavimento, dove fu collocato il suo monumento di bronzo…E perché nella ristorazione del Tempio fatta dalla San: Mem: d'Innocenzo X, il Pavimento in alcuni luoghi si guastò, fu altresì dal medesimo ristorato con una fascia di pietre, e marmi, variamente, e vagamente commessi*".

Questo descritto dal Crescimbeni dovrebbe essere il pavimento della basilica che si vede nel dipinto di Pannini, del 1750, di cui parlerò tra poco.

Considerato che ancora oggi la chiesa mostra cospicue tracce di un'arte cosmatesca, soprattutto in ciò che resta del chiostro dei Vassalletto, che non lascia dubbi in merito ad ambiziosi progetti architettonici e decorativi messi in atto dai pontefici che si susseguirono nelle vicende storiche dell'edificio, ad iniziare almeno da papa Pasquale II e fino a dopo Innocenzo III, possiamo essere abbastanza certi che originariamente la chiesa era dotata di uno splendido pavimento cosmatesco, in linea con tutte le altre decorazioni dello stesso tipo che i marmorari romani eseguirono in quel contesto e nelle diverse fasi edilizie dell'edificio. Infatti, se Nicola di Angelo costruì un portico a sei colonne con architrave e i Vassalletto il chiostro, significa che i *magistri romani*, lavorarono ininterrottamente in quel luogo per più generazioni, ad iniziare probabilmente dal *magister Paulus*, fino agli ultimi membri dei Vassalletto e dei

Cosmati. La basilica dovette essere in quel periodo un vero cantiere d'arte cosmatesca sempre in movimento.

Dopo Leone III (795-816), sono documentati i successivi interventi di restauro legati a Gregorio IV (827-844), Innocenzo III (1198-1216), Niccolò IV, (1288-1292) da cui possiamo ben ipotizzare che importanti opere cosmatesche furono commissionate ai Cosmati da Innocenzo III che fu il più importante mecenate di quest'arte durante il suo papato.

Malauguratamente, però, tali opere subirono un duro colpo nella notte del 6 maggio del 1308 quando un terribile incendio provocò la caduta del tetto della chiesa e molte delle sue colonne andarono in frantumi. Da ciò si può dedurre che il pavimento cosmatesco originale dovette in quell'occasione essere semidistrutto e mai più ricostruito interamente fino a quando papa Martino V decise di smantellare il poco che rimaneva ancora e di sostituirlo con il nuovo litostrato realizzato con il materiale lapideo prelevato dalle dirute chiese medievali poste nelle vicinanze. L'enorme mole di materiali marmorei raccolti per il Laterano, servirono per il rifacimento totale della pavimentazione della chiesa e per altre opere decorative. E', probabilmente, con gli avanzi di questo materiale originale, prelevato dalle vicine chiese, che papa Martino V fece trasportare il necessario per ricostruire il pavimento musivo nella chiesa di S. Nicola a Genazzano.

Oggi il pavimento della basilica Lateranense mostra la sua stratificazione storica attraverso le diversità delle componenti stilistiche che si osservano e che modulano la *facies* dell'intero litostrato . Ci sono ampie zone in cui si vede una pressoché completa modernità, unitamente ad altre che mescolano i vari interventi di restauro. In massima parte si può notare che le fasce marmoree bianche sono quasi tutte moderne o, al più, di qualche secolo antiche, mentre del pavimento di Martino V, rimangono ampie tracce in quel materiale di reimpiego che gli artefici prelevarono dalle chiese vicine, mescolandolo forse con quanto era sopravvissuto dell'originario litostrato della chiesa. Rispetto alle dimensioni totali del pavimento, il materiale impiegato nel XV secolo non sembra essere predominante, ma credo sia una quantità comunque importante. Totalmente perduta è, piuttosto, la memoria dei disegni dell'unitarietà del pavimento originale medievale del Laterano, insieme a quelli delle chiese limitrofe spogliate dei loro poveri resti. Oggi si possono ammirare quei "rabeschi" ricordati già da alcuni secoli dagli autori citati sopra, derivati da una cultura, quella islamica, che aveva già influenzato anche l'opera pavimentale di Santa Maria Maggiore. Il bianco, formato da tessere più o meno grandi, e di varia foggia geometrica, predomina sul giallo antico dei Cosmati nel nuovo pavimento di Martino V, ma soprattutto forse per opera dei restauri postumi, tanto da sminuire quei profondi effetti cromatici tra il porfido rosso e il serpentino che oggi rimangono prevalentemente ricostruiti nelle fasce curvilinee dei quinconce e delle lunghe serie di guilloche, le quali, però, nulla hanno a che fare con la bellezza dell'intarsio, dei colori, della simmetria e del simbolismo religioso delle opere originali cosmatesche. Non è facile cercare di riconoscere il materiale del XII secolo reimpiegato nell'opera di Martino V, e nemmeno quello dovuto a quest'ultimo, perché entrambi si mescolano e si confondono con le parti più antiche. Se si tenta di fare dei confronti con gli altri pavimenti, come Civita Castellana, Ferentino e la Cripta di San Magno in Anagni, dove oltre ai rifacimenti dovuti ai restauri, molto del materiale dovrebbe comunque essere originale, si può supporre che in diversi punti del pavimento di San Giovanni si osservano materiali lapidei probabilmente medievali. Tuttavia, non si riesce a vedere quella significativa presenza di tessere e dischi di porfido estremamente segnati dal tempo attraverso le onnipresenti frammentazioni, come invece si rende ben visibile in una foto

proposta da Edward Hutton nel suo pregevole volume *The Cosmati* del 1950 e che mostra, con ogni probabilità, come era il pavimento nella chiesa, prima degli ultimi ed importanti restauri del XX secolo.
La fusione stilistica del pavimento Lateranense, dovuta alla ricostruzione di quincuxes sulla base di alcuni elementi compositivi standard della scuola dei Cosmati, con altri di diversa foggia atti a decorare sezioni pavimentali dedicate alla famiglia Colonna cui il papa Martino V apparteneva, non impedisce di riconoscere nelle ricostruzioni dei singoli moduli alcuni elementi decorativi che contraddistinguono l'operato della famiglia cosmatesca di Lorenzo di Tebaldo. Questi si ritrovano soprattutto nella forma dei dischi porfiretici di alcuni quincuxes, come la stella a quattro punte ottenuta con la composizione circolare di quattro losanghe oblunghe disposte di punta, come il disco porfiretico a forma di stella esagonale, l'onnipresenza del *fiore della vita*, composto di losanghe verdi in un cerchio di losanghe rosse, i grandi triangoli raggianti attorno ai dischi di porfido, le lunghe fasce decorative di esagoni intersecantesi, e via dicendo; tutti elementi facilmente riconoscibili e riconducibili alla scuola cosmatesca pavimentale di Iacopo di Lorenzo, espressa anche attraverso i discendenti Cosma, Luca e Iacopo II, e che si ritrovano in massima parte nei pavimenti sopra citati. Si tratta di tracce stilistiche sparpagliate nel pavimento di San Giovanni in Laterano, anzi frammiste agli elementi più moderni voluti da Martino V e agli interventi di restauro successivi. Diversi elementi, come piccoli dischi di porfido di rosso antico, furono reimpiegati in modo casuale nei riquadri dedicati ai pontefici committenti dei restauri, ma essi si mostrano essere materiale derivato dai pavimenti medievali di cui è impossibile poter stabilire l'originaria funzione. Infine, è da notare che in gran parte delle zone pavimentali del XV secolo, l'*opus tessellatum*, anche nell'impiego di tessere di piccole dimensioni, mostra una discreta manifattura d'intarsio, diversamente dai lavori di ricostruzione settecentesca di altri pavimenti, dove si rende evidente la fuga tra le tessere e l'allettamento della malta sottostante.

Il pavimento scomparso di San Giovanni in Laterano

Da quanto ho potuto constatare durante le mie ricerche, credo di poter dire che l'antico pavimento cosmatesco di Martino V oggi non esiste più, almeno nella sua integrità di come fu concepito dal papa nel 1426 circa. Questa constatazione, contrariamente a quanto viene generalmente scritto nei libri[5], e cioè che dell'antica basilica medievale di San Giovanni in Laterano rimane, oltre ad altri monumenti, anche il pavimento cosmatesco, è rivolta a dimostrare che l'antico litostrato fatto fare da papa Martino V è stato nel tempo totalmente sconvolto, probabilmente smantellato in buona parte o in tutto, e il materiale lapideo avanzato è stato reimpiegato nei tempi successivi e principalmente forse a partire dai grandi lavori di restauro dovuti al Borromini. E proprio in relazione a quest'ultimo, abbiamo una preziosa testimonianza che ci viene da un dipinto eseguito da Filippo Gagliardi che ci mostra una parte del pavimento appena prima dell'intervento di Borromini. La fig. 1, mostra il dettaglio di questo

[5] In una recente pubblicazione dal titolo *Verso una storia del restauro, dall'età Classica al primo Ottocento*, Alina editrice, Firenze, 2008, e più specificamente nel saggio *Preesistenze religiose ed interventi di "restauro" nel Seicento a Roma: Francesco Borromini e la basilica di San Giovanni in Laterano*, a cura di Valentina Russo, a pag. 187 nella didascalia della fig. 36 si legge: "*il pavimento cosmatesco appartenente alla preesistenza medioevale*", confermando che anche allo stato attuale non si è capita ancora la differenza tra il pavimento cosmatesco vero, quello rifatto da Martino V, quello che fu rifatto dopo per la ricostruzione del transetto, quello ricostruito da Borromini o dopo di lui, quello riassettato nel '700 e quello restaurato successivamente.

dipinto da cui si può vedere, sebbene a bassa risoluzione e con dettagli abbastanza sfumati ma in parte sufficientemente comprensibili, che il pavimento nella navata centrale e per buona parte prima di arrivare al ciborio, era completamente diverso da come è oggi.

Si vedono due file laterali che contengono sei enormi dischi di porfido rosso, mentre la fila centrale mostra, almeno all'inizio, riquadri rettangolari rossi, inscritti in quadrati bianchi diagonali, e triangoli verdi intorno, mentre più avanti non si riesce a distinguere bene. Forse può esservi un grande quincux. Questa raffigurazione non può essere frutto della fantasia del pittore perché la ritroviamo in un altro disegno dell'epoca, eseguito prima dei restauri di Borromini, da cui si riesce a distinguere che il pavimento è lo stesso, soprattutto riconoscendo le due file laterali con i sei grandi dischi di porfido. E questo lo si vede nella fig. 2.

Non si ha la certezza se questo sia veramente il pavimento lasciato in eredità da papa Martino V e che oggi non esiste più. In effetti mi resta difficile credere che il papa, nell'intento di fare un pavimento cosmatesco in gloria all'antica arte dei marmorari romani, non abbia considerato il transetto della chiesa con l'abside, che è il punto più importante delle pavimentazioni cosmatesche. Quindi, a meno che esso sia stato raffigurato in qualche opera per ora a me sconosciuta, non si può avere una idea più precisa di come dovesse essere in origine.

Una incisione del tempo di Borromini, non mostra alcun dettaglio del pavimento. Questo potrebbe significare che essa fu eseguita prima del rifacimento del pavimento di tipo cosmatesco avvenuta nel 1651-1652.

Del dopo Borromini sono riuscito a rintracciare solo due immagini, una di Gregorio De Rossi del 1693 (fig. 3) in cui il pavimento sembra essere diverso da quello odierno, ma non si riesce a percepire maggiori dettagli significativi; l'altra è uno straordinario dipinto, olio su tela, di Giovanni Paolo Panini (1692-1765), intitolato "*Interiore di San Giovanni in Laterano a Roma*" (figg. 4 e 5) e conservato al Museo Puskin delle Belle Arti a Mosca, in cui si vede disegnato con una certa precisione lo schema del pavimento a mosaico come era nella prima metà del XVIII secolo. La fig. 5, volutamente allungata per aumentare la prospettiva del disegno, mostra con chiarezza che il pavimento della basilica Lateranense nel 1700 era profondamente diverso da quello attuale. Dalla fig. 4 è possibile identificare la zona pavimentale centrale in corrispondenza della quinta arcata della navatella sinistra, iniziando a contare dalla prima in prossimità del presbiterio.

La fig. 6, anche se a bassa risoluzione, mostra una buona parte del pavimento moderno visto dall'alto. Il confronto con la figura 4 o la 5 è immediato ed è chiaro ed evidente che si tratta di due pavimenti ben distinti. D'altra parte la decorazione fatta da Pannini non può essere frutto di immaginazione, perché troppo dettagliata: il grande quincux centrale e i quattro quincuxes laterali che affiancano la lunga guilloche al centro, come si vedono nella fig. 6, non esistono nel dipinto di Pannini, che risulta essere molto diverso stilisticamente, sebbene mantiene la fila centrale dove fu ricostruita la guilloche. Dai documenti in mio possesso, non è possibile ricostruire con maggiore precisione le vicende di questo pavimento, ma ritengo che sia già molto importante aver colto questa sostanziale differenza che ci permette di dire con certezza che il pavimento oggi visibile nella basilica Lateranense non è, in tutta la sua integrità, quello realizzato da Martino V, che lo ricostruiva dalle macerie dell'originale cosmatesco del XII secolo.

Il pavimento come è oggi, invece, è stato disegnato da A. Sarti nel 1827, da Letarouilly nel 1870 circa e da un altro autore della stessa epoca.

Che il pavimento abbia subito delle trasformazioni notevoli tra le fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, è testimoniato anche da un articolo del 1835[6] in cui si legge: "*Il pavimento della maggior navata lateranense si fece come ognun sa da Martino V, come provasi dagli crittori antichi, e per lo stemma gentilizio ancora visibile di quel pontefice. L'opera è tessellata a bellissimo disegno, ed a renderla perfettamente piana si servirono gli artisti di frantumi di cocci, di antichi, di antichi cementi, di scorie di ferro non che di quanto già esisteva sotto l'antico pavimento, poco curando le stesse ossa dei già sepolti confuse con la terra, come si vide evidentemente nella demolizione fatta di recente in una parte di questo pavimento, al di là del monumento di Martino V, e come si è veduto nello sgombramento trovata sotto il cenotafio stesso di Martino. La riempitura pertanto del suolo si eseguì, come tutte le altre, di materie cioè disordinate, informi, varie e così dette di scarico. Le frequenti scorie di ferro poi ivi mescolate dimostrano chiaramente essersi serviti gli artisti di allora, anche dei frantumi restati testimoni dell'ultimo incendio della basilica…Fra le pietre ivi esistenti una, grande più delle altre, nella parte inferiore presentava la seguente iscrizione:*

+ in noie Dni Am Anno Dni MCCCLXV neLLo
MeSe De OTROvo mADonnA mARGARITA DELLA
vOCCA mACCl mOnACA DE SCO SISTO FECET
P L AnImA ĐE .

Il che ci fa vedere essersi serviti gli artisti per coprire il luogo della sepoltura di Martino V, degli avanzi dell'antico pavimento".

Domenico Amici nel 1836 disegnò ed incise l'interno della basilica. In corrispondenza della quarta e quinta arcata delle navata sinistra e destra, si vedono due giganteschi quincuxes, uno per lato. Se la prospettiva di Amici è giusta, il disegno mostra che nel 1836 non vi erano due quincuxes di media grandezza, comunicanti tra loro come si vedono oggi, ma solo uno per arcata, di grandi dimensioni, nello stile degli antichi pavimenti precosmateschi. Nel vedere questa immagine (fig. 7) ho avuto il dubbio che si trattasse di una diversa o approssimativa interpretazione grafica del disegnatore, dovuta forse anche al notevole angolo di prospettiva. Poi la stessa raffigurazione, sebbene con lievi differenze, l'ho notata anche in altri tre autori successivi fugando così ogni possibile dubbio.
Gaetano Cottafavi, in *Nuova raccolta di vedute di Roma*, del 1839, lo disegna allo stesso modo (fig. 9). Letarouilly, nell'opera citata *Edifices de Rome moderne*, redatta attorno 1820-1830, riporta lo stesso disegno, con alcuni dettagli che ci fanno capire la sua attenzione ai pavimenti cosmateschi e il vivo interesse nel raffigurarli nel modo più reale possibile. Anche in questo caso (fig. 10) i quincuxes sono due, giganteschi e conformi alle precedenti raffigurazioni.
Ma grazie soprattutto al disegno di Philippe Benoist, eseguito nel 1870, possiamo finalmente stabilire con certezza e precisione quali siano state realmente le differenze nel pavimento cosmatesco tra la versione settecentesca, quella ottocentesca e l'ultima dovuta certamente a restauri recenti che mostra il pavimento come è allo stato attuale.
Le fig. 11 e seguenti, sono molto chiare, almeno per quanto riguarda la zona pavimentale corrispondente alla quinta e quarta arcata, sia a destra che a sinistra.

[6] *Del sepolcro di Papa Martino V*. Dissertazione letta alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia da Mos. Vincenzo Tizzani Arcivescovo di Nisibi, in *Giornale Araldico di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo CXCIII, nuova serie XLVIII, gennaro e febbraro, 1865, Roma, 1866, pag. 114 e 124.

Ritroviamo di nuovo i due singoli quinconce grandi, stavolta disegnati con maggiori dettagli che non credo possano attribuirsi alla fantasia dell'autore.
Il quincux di destra mostra dettagli interessanti: innanzitutto le enormi dimensioni del disco di porfido centrale le cui proporzioni, rispetto ai piccoli dischi esterni, ricordano perfettamente quelle dei quincuxes dei pavimenti precosmateschi. Un altro dettaglio di questo quincux consiste nella raffigurazione delle fasce circolari di decorazione dei dischi esterni superiori. In questo disegno esse sono molto più reali, cioè vicine alle concezioni originarie di tali elementi dei quincuxes antichi.
Nel disegno di Benoist i dischi esterni del quincux sono circondati da tre fasce musive e tre di marmo bianco, le stesse che avvolgono il grande disco centrale, e ciò si distingue con grande chiarezza nell'effetto dei chiaro scuri. Possibile che se il pavimento moderno fosse stato uguale a quello del 1870, Benoist avrebbe rappresentato questi elementi in un disegno tanto ricco di dettagli?
Il quincux di sinistra, invece, viene raffigurato da Benoist con i dischi esterni circondati da sole due fasce musive e due di marmo bianco. Mentre non sembrano vedersi i tre riquadri allineati in orizzontale oltre i quincuxes, che invece si vedono nel disegno postumo di Letarouilly.
Tutto fa credere che il pavimento disegnato da Benoist sia una raffigurazione abbastanza realistica, vicina alle altre precedenti sebbene meno dettagliate, e che quindi il mosaico cosmatesco di quell'epoca, diverso da quello rifatto da Borromini visibile nel dipinto di Pannini del '700, è stato disfatto per essere ricostruito nel modo che si vede oggi, con il reimpiego di buona parte delle tessere originali, sopravvissute dal pavimento realizzato da Martino V.
I due quincuxes descritti sopra, sono quelli che oggi si vedono in corrispondenza della quinta arcata dal presbiterio. Sono rimasti essenzialmente identici a come sono stati disegnati dagli autori visti sopra. Essi conservano buona parte delle fasce decorative originali, mentre sono rifatti nelle fasce di marmo bianco. I due quincuxes comunicanti in corrispondenza della quarta arcata sembrano essere del tutto nuovi e non si notano nei disegni visti, costituendo probabilmente uno dei rifacimenti dovuti a restauri più moderni.
Una storia complessa, quindi, quella del pavimento cosmatesco di San Giovanni in Laterano, in cui si intrecciano infinite storie di restauri, importanti e non, piccoli interventi, racconci e rappezzi per coprire scavi e rimozioni di lapidi, ma, soprattutto, rifacimenti moderni che riutilizzano ciò che del materiale antico era avanzato in tutti questi secoli. I due grandi quincuxes raffigurati dagli autori passati sono quelli che si trovano all'inizio del pavimento in corrispondenza della quinta arcata dal presbiterio, mentre quelli che si trovano più avanti a lato della quarta arcata non esistevano prima. Alla luce di questa indagine, quindi, continuare a scrivere oggi che *della basilica medievale del Laterano si conserva, tra gli altri monumenti, anche il pavimento cosmatesco di Martino V*, mi sembra alquanto azzardato, se non del tutto erroneo. Ciò che oggi vediamo nella basilica non è né il pavimento del XII secolo, né quello di Martino V, e neppure quello successivo ai restauri del Borromini, ma un arbitrario rifacimento dei restauri moderni.

Tracce stilistiche nel pavimento cosmatesco.

In quello che può definirsi una intricata matassa di fili legati alle innumerevoli vicende che formano la storia del litostrato della basilica Lateranense, a volte chiare, ma spesso più oscure, vorrei tentare di rilevare, quando possibile, l'esistenza di tracce significative che possono ricondursi ad una delle botteghe dei marmorari romani del XII e del XIII secolo. Che nel chiostro della basilica vi abbia lavorato uno dei grandi personaggi come il Vassalletto, dimostra che in

quel tempio non fu mai perduto, almeno fin verso la fine del XIII secolo, quello spirito di decorare con gli splendidi impianti musivi sia gli interni che gli spazi esterni, come i chiostri. Ciò vuol dire che i maestri Cosmati dovettero certamente passare di li a svolgere dei lavori forse di restauro o di realizzazione di nuovi arredi. Ma individuare tracce stilistiche in un contesto in cui l'opera fondamentale, cioè il pavimento voluto da papa Martino V, fu realizzato con il materiale di spoglio dell'antico edificio e di quello proveniente da diverse chiese campestri in abbandono nei dintorni del Laterano, non significa per forza aver individuato gli artisti appartenenti a questa o a quella bottega di marmorari che operarono nella basilica. Infatti, le significative componenti che io credo di poter individuare stilisticamente come appartenenti alla scuola cosmatesca di Lorenzo di Tebaldo, potrebbero derivare dagli avanzi dell'antico originario pavimento, come potrebbero essere appartenute ad una delle tante chiese depredate nelle vicinanze.

Tuttavia, è d'obbligo notare che tali tracce, secondo il mio parere, esistono e sono ben evidenti, come una firma dell'artista che si ripete su ciascuna opera: le stelle esagonali decorative; i dischi minori dei quincuxes scomposti nei disegni geometrici ben noti e gemelli di altri visti a Ferentino, Anagni, Civita Castellana, Santa Maria in Cosmedin, ecc.; le fasce curvilinee decorative fatte di esagoni verdi e rossi intersecantesi, sono solo alcuni dei principali elementi stilistici della famiglia di Lorenzo che si notano nel pavimento della basilica di San Giovanni in Laterano, in parte forse ricostruiti e comunque contenuti tra le fasce marmoree bianche che appaiono essere moderne. Tali tracce si distinguono dal resto della pavimentazione moderna per la vetustà degli elementi minori, ma la gran parte delle tessere originali, come si evince dall'immagine del quinconce di Hutton, furono sostituite da quelle nuove. Molte di quelle che sono più antiche, ma non così tanto da essere riferibili alla fine del XII secolo, furono forse integrate già nei restauri rinascimentali e per questo oggi ci appaiono essere molto antiche, ma più o meno integre nella loro forma; mentre abbiamo visto che quelle originali erano quasi tutte molto frammentate, come in effetti dovrebbe essere per i pavimenti originali del XII secolo (si confronti, per esempio, San Benedetto in Piscinula a Trastevere e San Pietro in Vineis ad Anagni).

Il pavimento della basilica, come lo si vede oggi, mostra la totalità di fasce marmoree bianche moderne che delimitano fasce curvilinee musive costituite da tessere prelevate dagli avanzi dell'antico pavimento di Martino V, e buona parte di tessere realizzate in tempi moderni, soprattutto quelle di forma quadrata e di più grandi dimensioni. Un misto di moderno e antico in cui gli elementi stilistici si mescolano formando un quadro assolutamente inesplicabile in cui è possibile individuare semplici tracce, inconfondibili, dei lavori cosmateschi del XIII secolo. Dispiace, nel vedere l'immagine proposta da Edward Hutton nel suo libro del 1950, che i preziosi elementi originali, cioè le tessere frammentarie, siano state asportate e sostituite con quelle nuove, perdendo in tal modo e definitivamente ciò che di vero del pavimento cosmatesco di Martino V rimaneva.



Fig. 1. Pavimento dipinto da Filippo Gagliardi prima del restauro di Borromini. Si riesce a vedere che nella zona della navata centrale prima del transetto, esistevano solo tre grandi fasce pavimentali di cui quelle laterali adorne di grandi dischi di porfido rosso e quella centrale fatta a disegni di quadrati di porfido rosso inscritti in quadrati di marmo bianco contornati da campiture triangolari verdi.

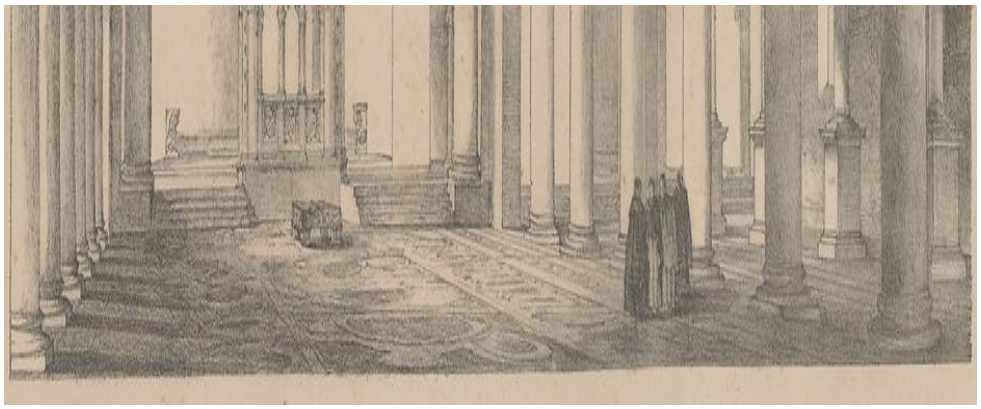


Fig. 2. Disegno del pavimento davanti al transetto.
Questa immagine, tratta da un disegno fiorentino della basilica del Laterano eseguito prima dell'intervento di restauro di Borromini, mostra elementi sufficienti per stabilire che si tratta dello stesso pavimento raffigurato da Filippo Gagliardi. I questo disegno, però, sembra abbastanza chiaro che gli ultimi due elementi della fascia centrale siano due quincuxes di media grandezza, mentre ai lati si notano le due fasce con la sequenza dei grandi dischi di porfido, come raffigurati anche da Gagliardi.



Fig. 3. Gregorio De Rossi, il disegno del pavimento verso l'ingresso, come era nel 1693, cioè dopo il fondamentale restauro di Borromini in occasione del Giubileo del 1650.



Fig. 4. Il pavimento dipinto dal Pannini verso il 1750 che, nello stile delle ripartizioni sembra essere ancora quello disegnato da Gregorio De Rossi.



Fig. 5. Dettaglio della fig. 4. Si vede un pavimento totalmente differente da quello precedente ai restauri di Borromini e da quello attuale.



Fig. 6. Il pavimento come si vede oggi.



Fig. 7. Il pavimento disegnato da Domenico Amici nel 1836.

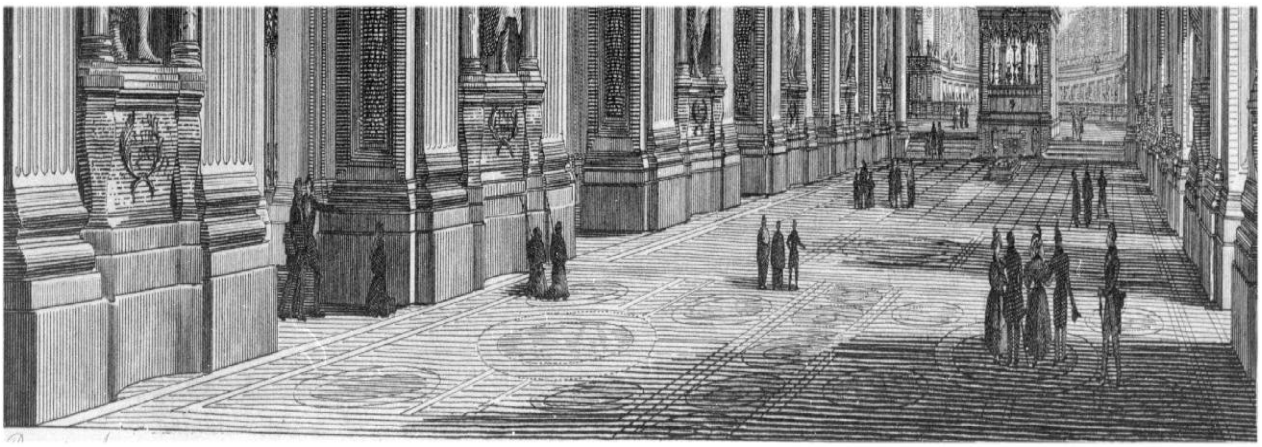


Fig. 8. Dettaglio in prospettiva della fig. 7. Si vedono chiaramente i due grandi quincuxes tra i quali scorre la fascia centrale con la fila di dischi annodati a guilloche. Questi sono i due quincuxes che si vedono oggi in corrispondenza della prima arcata dall'entrata.



Fig. 9. Gaetano Cottafavi. Nuove vedute di Roma, 1839

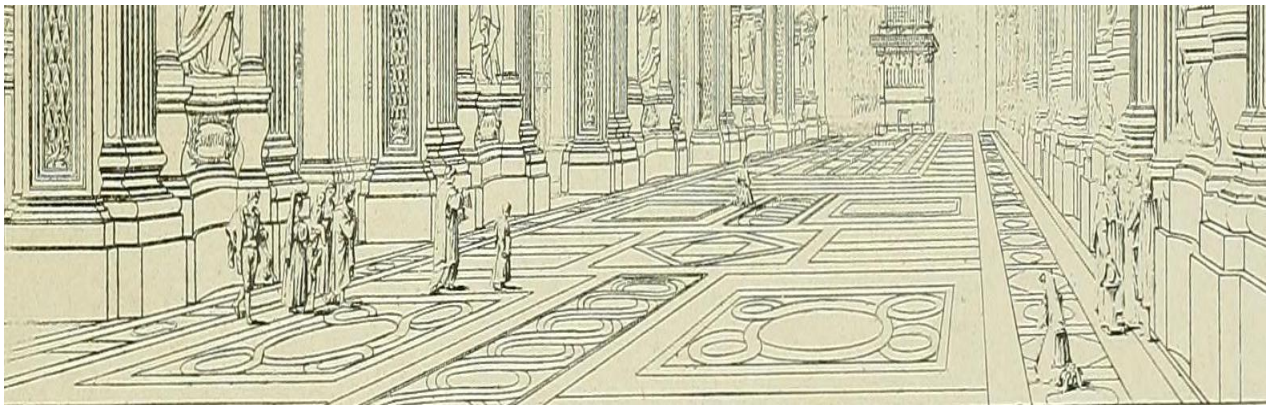


Fig. 10. Letarouilly (op. cit.) attorno al 1870 disegna il pavimento della navata centrale di San Giovanni in Laterano, come gli altri suoi predecessori, ma resta più fedele all'incisione di Amici rispetto al disegno più approssimativo di Cottafavi che non riporta i tre riquadri successivi ai quincuxes. Abbiamo visto, nel descrivere il pavimento della basilica di San Crisogono, che Letarouilly era abbastanza preciso nel riportare i dettagli nei suoi disegni e aveva una attenzione particolare per i pavimenti cosmateschi, quindi ritengo che questo disegno sia abbastanza verosimile a come doveva presentarsi il pavimento ai suoi tempi. Nel ritenere che questo disegno sia abbastanza confacente a quanto vedeva l'autore attorno al 1870, lo si può confrontare con la fig. 6 e vedere come il tutto sia abbastanza diverso, soprattutto nella zona vicino al transetto.



Fig. 11. Philippe Benoit. Interno della basilica nel 1870



Fig. 12. Dettaglio del disegno di Benoit. Alterando la prospettiva si notano i dettagli del pavimento, ma si perde la reale dimensionalità degli elementi.



Fig. 13. Antonio Sarti, disegno del pavimento nel 1827. Non si notano ulteriori dettagli oltre alla fascia mediana di guilloche e alcune ripartizioni laterali.

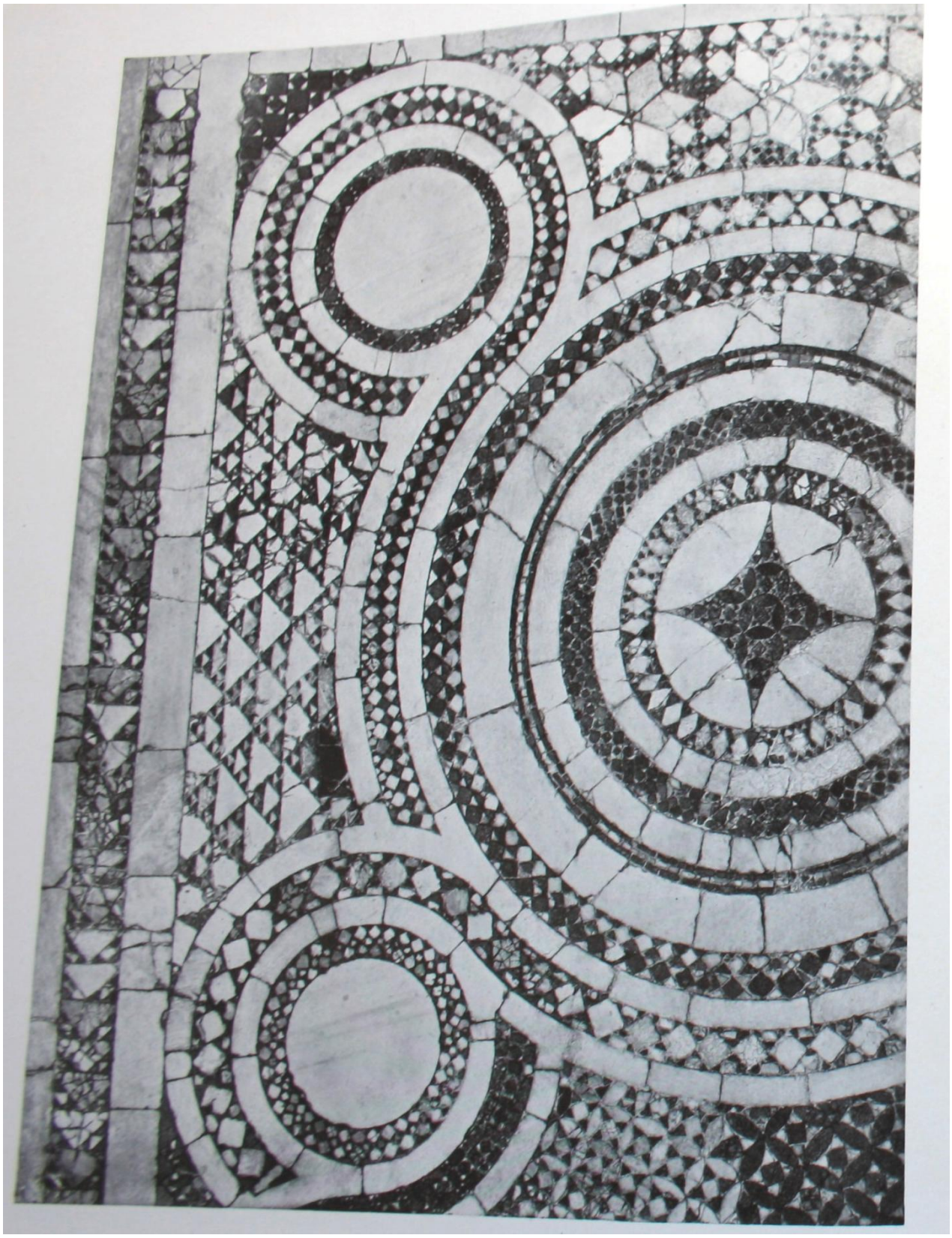


Fig. 14. Il confronto di questa immagine con la successiva dimostra l'intervento di restauro che ha modificato il pavimento cosmatesco originale derivato dagli elementi fatti realizzare da Papa Martino V. Questa foto è tratta dal libro *The Cosmati* di Edward Hutton, pubblicato nel 1950. L'immagine mostra come era il pavimento prima del 1950 nella zona del quincux superiore corrispondente alla quarta arcata. Si vede la maggior parte degli elementi che lo costituiscono, cioè le tessere e le fasce marmoree, presumibilmente originali miste,

probabilmente, ad elementi dei restauri immediatamente successivi a Martino V. Si noti la pesante frammentarietà dei singoli pezzi che costituisce la prevalenza dell'intero apparato cosmatesco. Il confronto con la modernità del materiale utilizzato nei restauri di Pio XI nel 1938, sebbene appaiano essere stati concepiti rispettando notevolmente il disegno unitario e i patterns geometrici, è evidente nella figura seguente.



Fig. 15. Il quincux come si vede oggi.

Cronologia dei principali eventi riguardanti il pavimento

XII secolo. Pavimento precosmatesco di probabile attribuzione alla bottega di Lorenzo;

1430. Completamento del rinnovato pavimento cosmatesco fatto eseguire da papa Martino V con il materiale di risulta dell'antico pavimento smantellato e quello derivato dai pavimenti di chiese campestri nei dintorni del Laterano;

1600. Per il Giubileo Clemente VIII fece rinnovare il transetto e probabilmente il pavimento;

1650. Totale restauro della basilica da parte di Borromini e il pavimento della navata centrale fu restaurato da Pier Santi Ghetti;

1880. Restauri da parte di Pio IX, anche di zone pavimentali;

1938.Pio XI incarica Enrico Josi di restaurare il pavimento cosmatesco come si vede oggi;



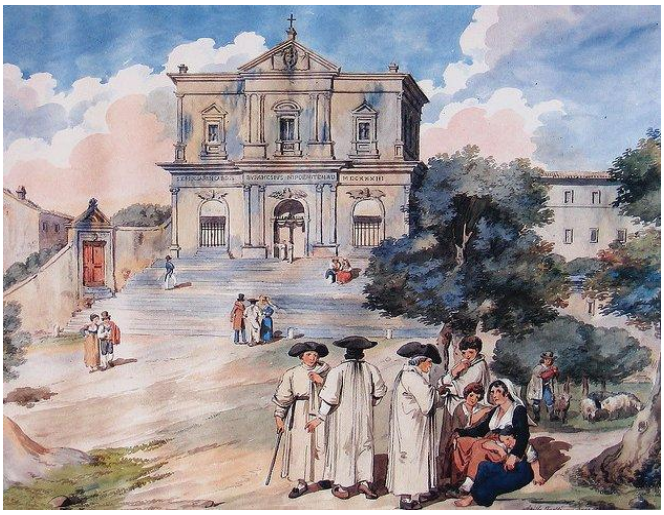


Esempi per un confronto delle diverse zone pavimentali in cui sono utilizzati materiali antichi (sopra) e materiali in massima parte moderni (sotto).





CHIESA ABBAZIALE DEI SANTI ANDREA E GREGORIO AL CELIO



San Gregorio al Celio in un acquerello di Achille Pinelli del 1833.

"*La chiesa del monastero, dedicata a Sant'Andrea Apostolo, cominciò ad essere conosciuta , a partire dal secolo XI, col nome di chiesa di San Gregorio al Celio. Ristrutturata e riconsacrata da Pasquale II nella prima decade del XII secolo, epoca alla quale risalgono anche i pavimenti cosmateschi tra i più belli di Roma, fu completamente rinnovata per ordine del Papa Gregorio XIII dai monaci camaldolesi*". Così scrive Guido Innocenzo Gargano, priore della chiesa, in un libro di recente pubblicazione[1] a testimonianza che il pavimento della chiesa di San Gregorio al Celio è forse uno tra i più antichi e belli tra quelli fatti eseguire sotto il pontificato di Papa Pasquale II. In molti altri luoghi si legge che tale pavimento cosmatesco è del XII secolo, o del XIII, e se riferito a Pasquale II, comincerei col distinguere che si tratta quindi di un pavimento precosmatesco.

Le notizie storiche sulle vicende del litostrato originale sono poche, frammentarie e oscure. Assumendo che il mosaico cosmatesco sia stato eseguito sotto Papa Pasquale II entro il 1118, si dovrebbe credere che esso fosse andato già in rovina quando la chiesa e il monastero passò ai monaci camaldolesi nel 1573. In seguito si riscontrano diversi lavori di rifacimento intorno al 1600, come costruzioni di cappelle, della sacrestia e via dicendo.



La chiesa in un'acquaforte di Giovanni Falda del 1666

Il pavimento dovette subire delle consistenti trasformazioni fino a quando Clemente VIII (1592-1605), intervenne arrestando qualsiasi iniziativa relativa a nuove costruzioni di tombe e sepolcri. Ciò che si vede oggi della chiesa, però, è il frutto dei lavori eseguiti da Giovanni Battista Soria, nel XVII secolo, per l'architettura esterna, e da Francesco Ferrari, tra il 1725 e il 1734, per gli interni. La necessità di restaurare il pavimento è testimoniata anche da un appello del 1729: "*Beatissimo Padre, l'Abbate di S. Gregorio…espone che per compiere la fabbrica della chiesa conviene rimodernare anche il pavimento, essendovi pertanto alcune sepolture, le quali forse converrà trasferirle in altro luogo più proprio, per conformarsi al disegno dell'architetto…*"[2]. Questa notizia è molto importante perché, essendo datata 1729, ci permette di poter dire con certezza che il pavimento fu restaurato dopo quella data e non prima, mentre la data del 1745, incisa in una iscrizione davanti all'altare e formata anche a mosaico nel pavimento stesso, ci indica l'anno in cui i lavori di restauro del pavimento furono terminati.

Dicevo dell'importanza di sapere che i restauri iniziarono dopo il 1729, perché esiste un manoscritto di enorme importanza dal punto di vista cosmatesco a cui accenna diverse volte la Glass nella sua opera citata, pur senza mai riportarne dei dettagli o immagini. La Glass, nelle sue non sempre chiare descrizioni sembra riferirsi a diverse edizioni del manoscritto che, stando alle sue notizie, fu acquistato dal Marchese Capponi nel settembre del 1733. E poi dice di

[1] Innocenzo Gargano, *L'eredità spirituale di Gregorio Magno tra Occidente e Oriente*, Il Segno Gabrielli Editore, 2005, pag. 34.

[2] Gibelli A., *Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al Clivio di Scauro sul Monte Celio*, Roma, 1888, pag. 41, nota 1.

confrontare G. Lucchesi, *Raccolta di vari pavimenti antichi di mosaico che presentemente si vedono in alcune chiese di Roma*, che sarebbe un "Codex Capponiani 236" della Biblioteca Vaticana. Ho avuto la fortuna di trovare quest'opera di Lucchesi che è in forma di manoscritto, senza testo, in cui l'autore raccoglie centinaia di disegni di pavimenti musivi di alcune chiese di Roma e del Lazio. Questo libro-manoscritto non viene citato nelle bibliografie dei Cosmati e lo presento qui, forse per la prima volta, in modo più preciso[3]. In realtà, probabilmente, Giuseppe Lucchesi "da Lucca", eseguì i suoi disegni nel XVII secolo, e successivamente furono raccolti almeno in due volumi, dei quali abbiamo notizie dai cataloghi antichi come indicato nelle immagini che seguono:



1058. (Ital. 445 [a], iconogr. 206.)

Cod. chart., XVII s., 40 f. in 4°. Ex bibl. Victor.

Giuseppe Lucchesi da Lucca, **Raccolta** di varj **Pavimenti** antichi di **Mosaico** di **Roma** in S. Maria Maggiore, S. Marco, SS. Giõ. e Paolo, S. Alessio e S. Ivo.

Sunt 40 tabulae pictae.

1059. (Ital. 445 [b], iconogr. 207.)

Cod. chart., XVII s., 341 f. in 4°. Ex bibl. Victor.

Giuseppe Lucchesi. Raccolta di Pavimenti antichi di **Mosaico** di Roma in S. Pietro, S. Giõ. e Paolo, S. Maria Maggiore, S. Gregorio, S. Alessio, S. Marco, S. Ivo, S. Clemente, S. Maria in Trastevere, S. Maria in Cosmedin, nella Vigna Moroni, in Genzano, in Monte Circello, in S. Domenico Maggiore di Napoli, nella Chiesa Maggiore di Gaeta.

Quae a f. 321 depicta sunt pavimenta, carent originis suae descriptione.

Il volume che ho consultato e che raccoglie tutti i disegni fatti da Lucchesi, fu pubblicato a Roma nel 1725, ma siccome i codici cartacei indicati sopra ai numeri 1058 e 1059 sono datati al secolo XVII, dobbiamo concludere che i disegni furono effettuati circa negli ultimi decenni del 1600, cioè prima delle numerose campagne di restauri dei pavimenti delle basiliche di Roma, avvenute nella prima metà del XVII secolo ed anche prima, ovviamente, di quelle definitive della metà del XIX secolo e i primi decenni del '900.[4]

Un documento prezioso, quindi, unica testimonianza corposa e concreta che ci mostra i disegni dei pavimenti con tutti i dettagli delle tessere più minute.

[3] Sembra che questo manoscritto sia sfuggito in tutti questi anni all'attenzione degli studiosi che si occupano dei pavimenti cosmateschi, in quanto non sono riuscito a rintracciarlo nelle maggiori bibliografie delle opere sui Cosmati, pubblicate nei libri più importanti dall'epoca di Hutton ad oggi. Non è citato né da Enrico Bassan, né da Luca Creti, né da Alessandra Guiglia Guidobaldi, il che mi fa pensare che il testo della Glass più che essere stato analizzato individualmente dagli studiosi successivi, sia stato piuttosto tramandato per citazioni.

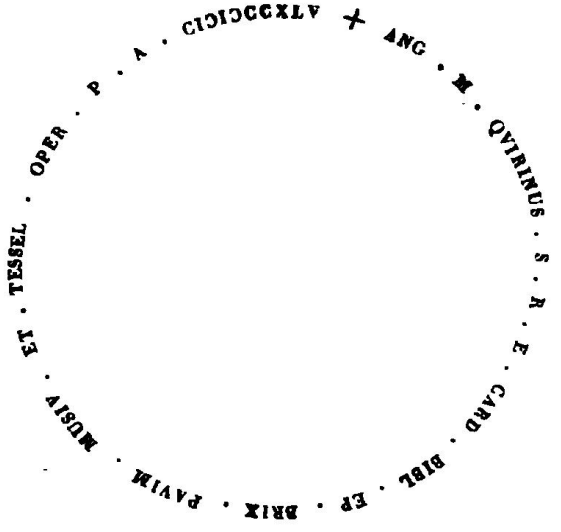
[4] Glass, avendo come riferimento la data del 1733 dell'acquisto del codice da parte del Marchese Capponi, ritiene che i disegni di Lucchesi siano posteriori ai restauri del pavimento nella chiesa di San Gregorio al Celio, mentre in realtà essi sono anteriori perché eseguiti nel XVII secolo.

Tuttavia è da evidenziare che Lucchesi ha disegnato i particolari di ciascun pavimento, ovvero tutti i riquadri e le *rotae* più importanti, senza mai, tuttavia, darne la collocazione e senza una pianta generale di ciascun pavimento come era stato visto ai suoi tempi. L'unica cosa che possiamo fare, è individuare tali riquadri e dischi delle *rotae*, e fare un confronto con quanto si vede oggi, attraverso le foto dettagliate. In ogni caso, i disegni di Lucchesi rappresentano per ora l'unica testimonianza vera, dettagliata ed attendibile delle condizioni in cui erano i pavimenti cosmateschi di diverse basiliche di Roma e del Lazio, sul finire del XVII secolo.

Ritornando al restauro settecentesco del pavimento della chiesa, questo è testimoniato da almeno due iscrizioni del 1745 riportate dal Forcella[5]. Una è nel pavimento di mezzo davanti l'altare maggiore:

+ ANG. M. QVIRINUS. S. R. E. CARD. BIBL. EP. BRIX. PAVIM. MUSIV. ET. TESSEL. OPER. P. A. CIC IC CCXLV.

Forcella la riporta in modo circolare, come si vede qui, tenendo fede ai caratteri specchiati dei numeri romani che nel testo sopra invece ho riportato in modo normale.



La seconda iscrizione si trova sulla porta laterale destra della chiesa ed ha questo tenore:

ANGELO MARIÆ QUIRINO
S. R. E. CARDINALI BIBLIOTHECARIO
QUI TEMPLI HUIUS PRINCIPEM PARTEM
PRÆCLARISSIME ORNAVIT
TOTUMQUE PAVIMENTUM INTEGRE MARMOREUM
MAGNIFICE AUXIT
CAMALDULENSES MONACHI
GRATI ANIMI ERGO M. PP.
ET QUOTANNIS DIE NONA DECEMBRIS
QUA. IN. AMPLISS: CARD: ORD. EST COOPTATUS
SOLEMNI MISSA DE S̃PU S. QUOAD VIXERIT
DEFUNCTORUM VERO POST EIUS OBITUM
QUA DIE NATURÆ DEBITUM PERSOLVET·
MUNIFICENTISSIMI PRINCIPIS MEMORIAM
PERPETUO COLENDAM SANXERVNT ANNO XPI MDCCXLV

La Glass osserva giustamente che il nuovo pavimento fatto realizzare da Quirino è costituito di alcune parti dell'antico pavimento cosmatesco, ma anche da molte tessere nuove e da larghi rettangoli probabilmente prelevati dallo smembrato arredo liturgico della chiesa medievale. Inoltre, dice che alcuni di questi pezzi appaiono essere simili ai frammenti del pavimento di San Bartolomeo all'Isola. La studiosa conclude con una breve descrizione della disposizione di questi rettangoli nella navata e rispetto all'altare, ma senza aggiungere altre personali considerazioni.

[5] Forcella, *Iscrizioni delle chiese ed altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 1869, vol. II, pag. 139, n° 410 e 412.

Analisi del pavimento

Per prima cosa, occorre discernere i pannelli, ovvero i rettangoli citati da Glass, i riquadri e ogni cosa che costituisce l'attuale pavimento, da quelli che un tempo formavano parte dell'arredo liturgico medievale, dai frammenti di pavimento cosmatesco originale e da quelli ricostruiti con materiale moderno. Bisogna, cioè, distingue due periodi temporali ben distinti: ciò che appartiene realmente all'antico pavimento cosmatesco, sia esso reimpiegato in nuove forme o nel suo assetto originale, da quello che è possibile riconoscere come materiale nuovo messo in opera entro il 1745. Inoltre, è necessario individuare i possibili pannelli che furono impiegati nel pavimento e che invece provengono dallo smembrato arredo liturgico.

Non è molto facile pronunciarsi in merito perché alcune parti degli arredi liturgici medievali, come le transenne del coro e i plutei di alcuni amboni, non venivano sempre realizzati con mosaici di paste vitree, ma anche in *opus tessellatum* con tessere di porfidi. Rispetto ad un pavimento però, plutei di recinzioni o di amboni fatti in questo modo, potevano differenziarsi almeno per quanto riguarda le dimensioni e quindi le proporzioni, inadeguate, tra le fasce curvilinee di marmo bianco che delimitavano le decorazioni musive, e quelle impiegate per i pannelli pavimentali.



Fig. 1. Il primo grande riquadro nella navata centrale. E' formato da due grandi lapidi rettangolari contornate da fasce di decorazione cosmatesca.

E' proprio questo confronto che, insieme alla inusuale ed inappropriata collocazione anche stilistica, ci permette almeno di riconoscere con certezza alcuni di questi inserti estranei nel pavimento attuale della chiesa. Ma prima di vedere quali essi sono, diamo una breve descrizione generale della pianta del pavimento. Esso è costituito principalmente da quattro grandi riquadri che si estendono longitudinalmente nella navata centrale fino al gradino del presbiterio. Da entrambi i lati sono affiancati da una larga fascia, interrotta solo

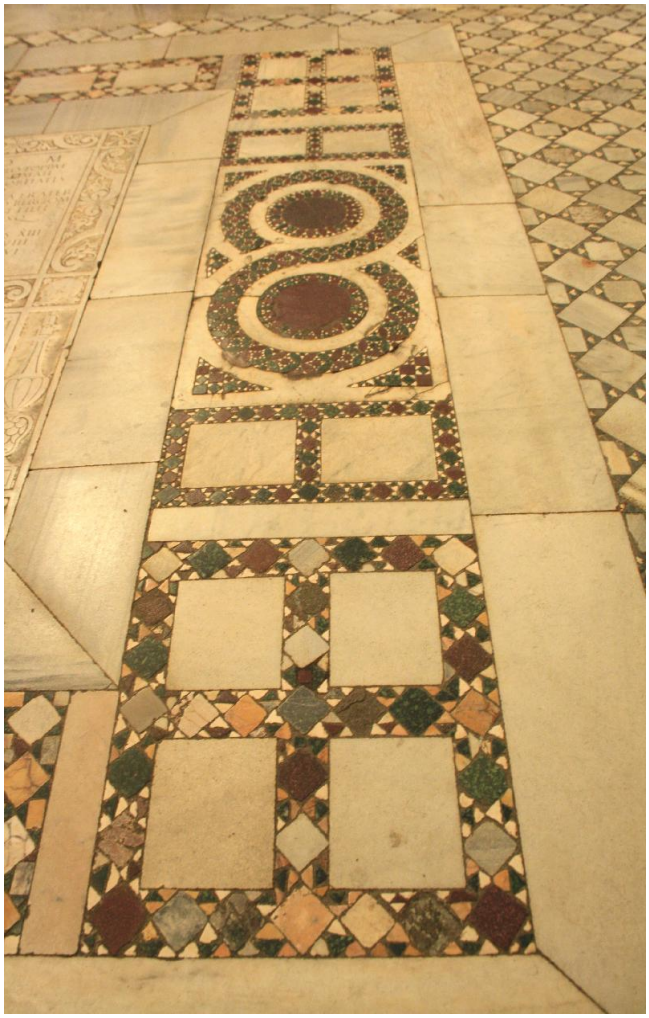


Fig. 2. La fascia decorativa destra del primo grande riquadro. Si nota un rettangolo con una guilloche che è facilmente riconoscibile come un inserto di lastra proveniente dallo smembrato arredo liturgico.

da alcuni marmi e lapidi tombali, costituita da pochi semplici motivi geometrici ricostruiti utilizzando parte del materiale originale, in prevalenza tessere minute colorate, mescolandolo con quello moderno. La parte più importante del pavimento è ovviamente quello che si estende nella navata centrale, mentre il rimanente è da considerarsi un completamento che riutilizza parte delle tessere antiche. Il primo grande riquadro è stato concepito quasi a scopo decorativo di due grandi lapidi tombali che sono al centro. Fanno da cornice dodici pannelli, alcuni quadrati, altri rettangolari, di diverse dimensioni, stile e caratteristiche. Le due lapidi rettangolari sono separate da una fila centrale di tre rettangoli musivi che andremo a descrivere tra poco.

Il secondo riquadro della navata centrale è costituito da dodici dischi di porfido annodati a guilloche e meravigliose campiture musive da cui emerge abbastanza chiaro lo stile dei Cosmati della bottega di Lorenzo, o di loro adepti.

Il terzo riquadro è identico al secondo nella sua forma, cambiando solo l'aspetto decorativo dei dischi e delle campiture.

Il quarto riquadro, in prossimità del presbiterio, è costituito da un grande quinconce, delle dimensioni e caratteristiche simili a quelli dell'ultima era precosmatesca, riferibile agli ultimi decenni del XII secolo. Tra le campiture esterne, sono inseriti altri due dischi di porfido, collegati, a destra e a sinistra del quinconce, con insolito disegno di fasce marmoree che lascia pensare ad un adattamento dovuto alla ricostruzione del riquadro stesso.

Nelle navate laterali vi è una sola larga fascia musiva, ricostruita prevalentemente con materiale moderno (tessere grandi) e reimpiego di materiale originale (tessere piccole in prevalenza triangolari), che mostra i motivi più semplici e canonici che il repertorio precosmatesco impiegava nella formazione dei pavimenti delle navate laterali. In prevalenza motivi di quadrati ed esagoni.

Facendo ora il percorso a ritroso, iniziamo dal grande quinconce e osserviamo che all'interno del riquadro che lo contiene si trovano sei piccoli rettangoli che sono facilmente riconoscibili come inserti di plutei e lastre di recinzione presbiteriale o di amboni smembrati.

Ad una occhiata generale è facile notare l'inadeguatezza di tali inserti e la loro evidente sproporzione, sia nelle dimensioni dei rispettivi disegni che nella composizione dei singoli elementi che li caratterizzano, come per esempio, le strette fasce marmoree che delimitano i mosaici; le piccole dimensioni stesse dei due quinconce, adatte come plutei di amboni o per una piccola recinzione di coro; la lastra con la decorazione musiva classica dei quadrati intrecciati, tra le più comuni utilizzate dai Cosmati per gli arredi musivi; e la lastra dell'angolo destro del riquadro, ricostruita in modo di rappezzo nel rettangolo centrale con l'impiego di tessere quadrate originali, e che nel disegno generale, di stile più vicino al bizantinismo meridionale che alla classicità romana, mostra una serie di dischi medi e piccoli collegati da fasce musive curvilinee.



Fig. 3. Il secondo grande riquadro, con i 12 dischi di porfido annodati a guilloche.



Fig. 4. Il terzo grande riquadro, identico al secondo, ma con dischi e campiture diversamente decorate.



Fig. 5. Il quarto grande riquadro che comprende un quinconce in stile precosmatesco, due dischi esterni collegati in modo inusuale da strette fasce lapidee bianche. Si vedono parte dei sei inserti estranei, costituiti da lastre provenienti dall'arredo liturgico cosmatesco smembrato prima del XVII secolo. Il grande disco di marmo bianco al centro del quinconce ha la fascia circolare con l'iscrizione riportata dal Forcella al n° 410.

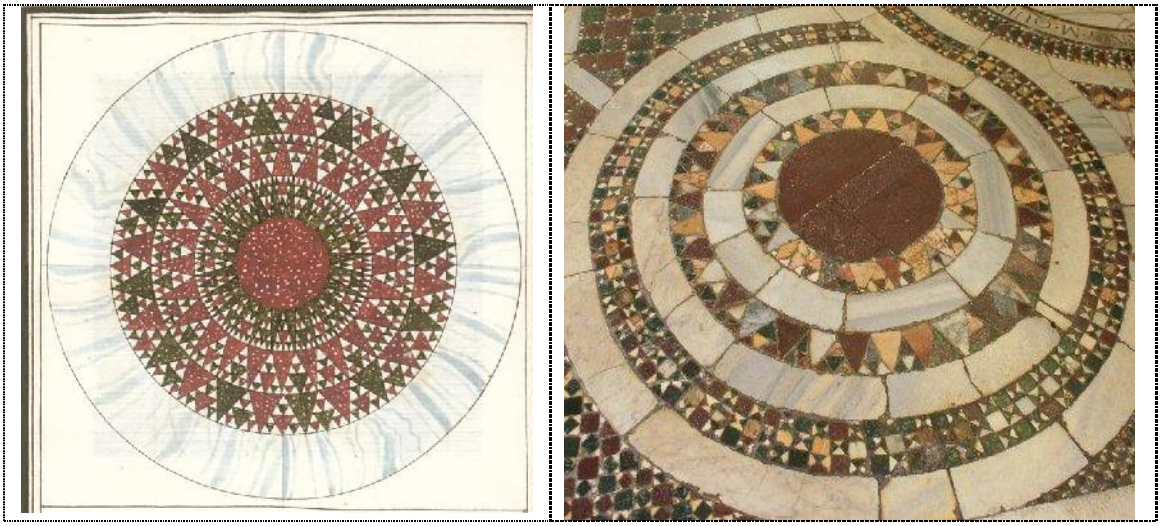
Per quanto è possibile vedere, a mio avviso, questi pannelli pavimentali della navata centrale sono stati tutti ricostruiti in varie epoche e rappresentano il risultato di numerosi restauri. Ipotizzando che l'arredo presbiteriale sia stato smembrato verso il XVI secolo, si potrebbe pensare ad una prima ricostruzione del pavimento per via di rifacimenti dovuti a quel tempo, quando fu previsto anche il reimpiego delle lastre più importanti dell'arredo sopravvissute a saccheggi e distruzioni. In realtà la posizione del quinconce, in corrispondenza del transetto davanti al presbiterio, è inusuale perché esso dovrebbe trovarsi nel punto centrale della navata mediana. La mancanza di omogeneità nel disegno unitario del pavimento, dimostra che l'assetto originario è stato totalmente sconvolto e quindi è lecito supporre che le parti migliori del pavimento antico cosmatesco siano state preservate e reimpiegate, secondo uno schema arbitrariamente studiato dall'architetto che eseguì il restauro, che però non poteva essere in linea con i canoni stilistici dei pavimenti cosmateschi. Questo fatto è riscontrabile non solo nella chiesa di San Gregorio al Celio, ma in quasi tutte le altre chiese di Roma, del Lazio e della Campania (come nel Duomo di Salerno), dove i pavimenti sono stati ricostruiti reimpiegando le parti meglio conservate e più significative dell'opera originale.

Le stesse fasce marmoree rettilinee e curvilinee che delimitano le decorazioni musive, se confrontate con i pochi frammenti originali che abbiamo imparato ad individuare, come nel caso del pavimento della chiesa di San Benedetto in Piscinula, sono visibilmente riferibili ad un'epoca non più antica del XV-XVI secolo. Mentre parte delle fasce marmoree delle lastre provenienti da una

recinzione presbiteriale, e qui reimpiegate nel pavimento, sembrano essere più antiche e riferibili al XIII secolo. La ricostruzione delle campiture musive è visibile anche grazie a quella ormai familiare caratteristica che contraddistingue tale operazione: la fuoriuscita e la chiara visibilità dell'allettamento della malta tra le tessere che compongono il mosaico, elemento che non può esistere nella perfetta opera di tessellatura, come abbiamo visto in alcuni particolari casi del pavimento di San Benedetto in Piscinula.

Il pavimento prima del 1745. I dischi a decorazioni multiple: ultima traccia di originalità dei pavimenti cosmateschi?

Grazie ai disegni di Giuseppe Lucchesi, possiamo dire qualcosa in più su come si presentava ai suoi occhi il pavimento della chiesa prima dei restauri del 1745. Ma non solo. Sempre grazie ai suoi disegni, è possibile fare alcune riflessioni che, a mio parere, possono avere importanza fondamentale nella storia dei pavimenti cosmateschi, e queste le vedremo tra poco. Intanto procedo con le prime considerazioni:



Le due figure sopra mostrano un confronto diretto tra uno dei dischi disegnati da Lucchesi (a sinistra) a fasce decorative multiple e la tipologia generale, invece, che caratterizza la maggior parte dei dischi e delle rotae come si vedono oggi nel pavimento della basilica di San Gregorio al Celio. Tuttavia alcuni dischi furono ricostruiti in modo molto simile così che in qualche caso è possibile osservare anche oggi decorazioni multiple decorative.

- Lucchesi disegna 50 tavole in cui rappresenta porzioni del pavimento come lui le vedeva. Però non sappiamo fino a che punto egli interpretasse i disegni modificandoli in qualche modo nell'aspetto. Qualche variazione potrebbe esserci forse nella prospettiva e nelle dimensioni dei motivi geometrici osservati e disegnati, ma i dettagli che lui riporta sono tanti e tali da far credere che il risultato fosse sostanzialmente fedele all'originale.
- Nei disegni di Lucchesi osservo una caratteristica che, come dicevo prima, porta alle seguenti importanti riflessioni generali: una diversità concettuale delle *rotae* con i dischi, rispetto a quelle generalmente presenti nei pavimenti cosmateschi normali; in Lucchesi i dischi di porfido sono quasi tutti contornati da più fasce decorative, cioè multiple, costituite da 2, 3 o più fasce circolari decorative di patterns, senza interruzioni tramite fasce bianche circolari, come invece spesso si vede;
- Questa caratteristica, presente nei disegni di Lucchesi, delle fasce decorative multiple attorno ai dischi di porfido, la si ritrova nell'originale pavimento dei locali L2 a nord nella basilica di San Vincenzo al Volturno, dove è presupposto essere il pavimento totalmente originale. Tale analogia, che può dirsi più o meno coeva, dimostra che i disegni di

Lucchesi rispecchiano molto più il pavimento originale di San Gregorio di quanto si riesca ad immaginare oggi.

- Pavimenti con dischi di porfido contornati da decorazioni multiple non sembrano essere una caratteristica a Roma, mentre si riscontrano più facilmente a Tivoli, nella chiesa di San Pietro alla Carità e nella chiesa di Santa Maria Maggiore; in Anagni, nel pavimento della basilica superiore della cattedrale e nei resti del pavimento cosmatesco nella chiesa compresa nel Convitto di Santa Margherita; si vede qualcosa a Ferentino, nella cattedrale, come detto a San Vincenzo al Volturno, nel pavimento dell'abbazia superiore e inferiore; a Sant' Agata dei Goti, nella chiesa di San Menna.

Queste importanti considerazioni ci portano a riflettere sullo stato effettivo originale dei pavimenti cosmateschi la cui *facies* dev'essere stata nella maggior parte dei casi, completamente stravolta dai restauri e dalle ricostruzioni degli stessi nell'epoca barocca. Potrebbe apparire come una semplice coincidenza questa dei disegni dei dischi a fasce decorative multiple che Lucchesi riporta nelle 50 tavole in cui raffigura, sebbene a pezzetti, quasi tutto il pavimento della chiesa di San Gregorio al Celio. Tuttavia, il riscontro che ho trovato di tale caratteristica nei pavimenti citati sopra, mi fa pensare che essa sia sostanzialmente una prova dell'originalità di almeno una tipologia di pavimento, quella precosmatesca, legata ai litostrati realizzati nelle chiese dalle maestranze romane e forse campane fin verso la fine del XII secolo. In realtà, ora che ci si fa caso, sembra abbastanza strano che nella cattedrale di Anagni, il pavimento ad opera di Cosma della chiesa superiore, mostri ancora in modo significativo questa caratteristica che scompare, invece, nel pavimento della chiesa inferiore nella stessa cattedrale, eseguito dallo stesso artefice, aiutato dal figlio Luca, dopo pochi anni, cioè nel 1231.

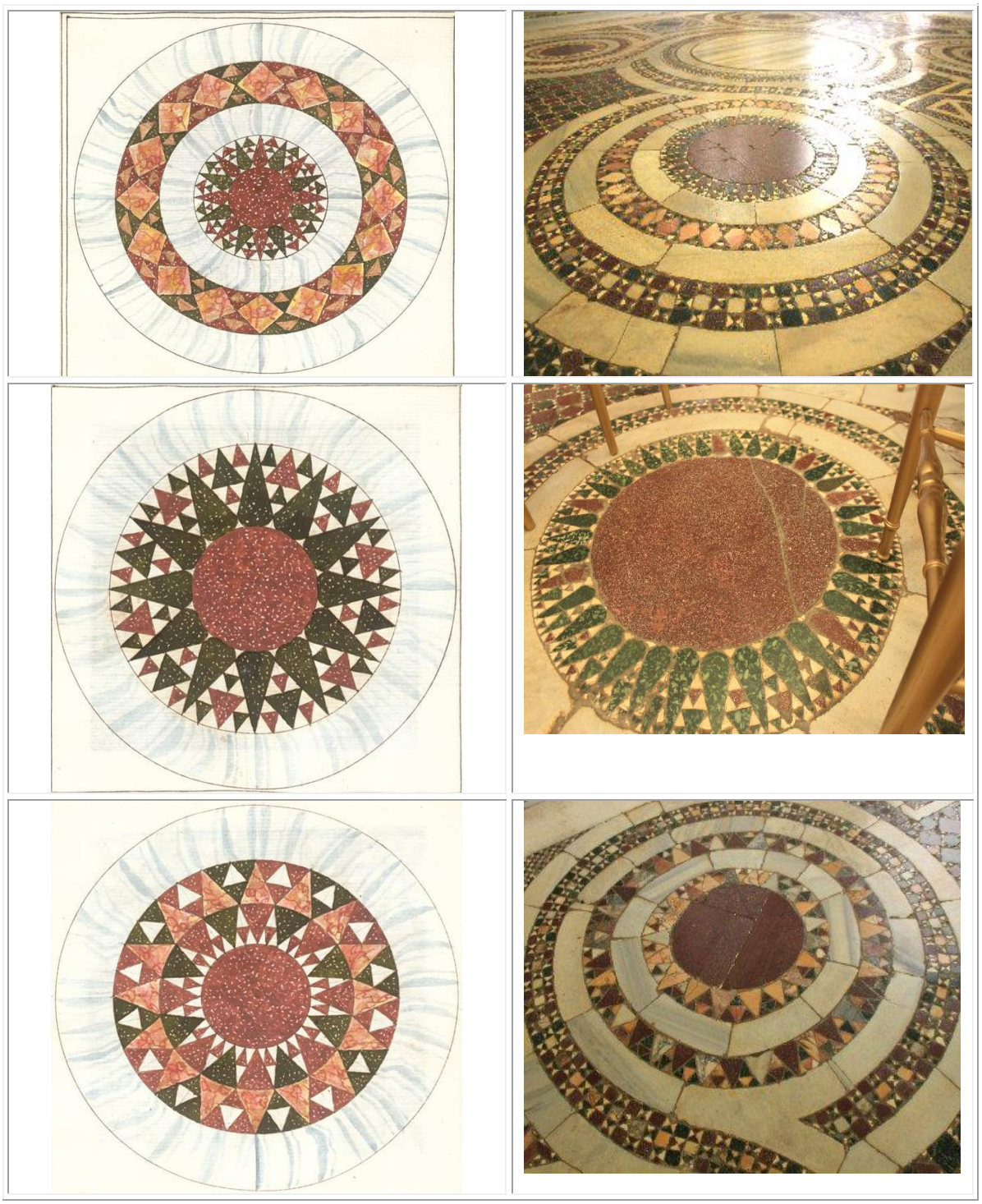
Il fatto che Lucchesi abbia disegnato la gran parte dei dischi del pavimento di San Gregorio con le fasce decorative multiple, può significare solo una cosa: che il pavimento da lui visto era sicuramente ancora quello originale (almeno in buona parte) prima che venisse scomposto dai restauri successivi, e che questo stile era, molto probabilmente, una caratteristica legata ai pavimenti precosmateschi realizzati entro la fine del XII secolo. Inoltre, i disegni di Lucchesi ci indicano che gli operatori dei restauri e delle ricostruzioni barocche dei pavimenti cosmateschi antichi, effettuarono arbitrarie ricomposizioni delle *rotae*, sostituirono i dischi di porfido che spesso venivano anche trafugati, e impiegarono parte delle decorazioni multiple degli stessi per formare quelle di altri dischi, o per farne diversi settori circolari suddivisi dalle fasce bianche marmoree, come si vede oggi in San Gregorio.

Queste riflessioni sono a mio parere di fondamentale importanza oggi nello studio dei pavimenti cosmateschi di qualsiasi genere.

Stando ai disegni di Lucchesi, quindi, si può dire che sono relativamente esigue le tracce che oggi rimangono dell'originale aspetto del pavimento della basilica di San Gregorio, inoltre è interessante notare che uno dei dischi che egli disegna, con motivi decorativi a zig-zag, lo si vede identico nel pavimento della Basilica di San Crisogono, e farebbe quasi pensare che in effetti esso sia stato trasportato in quel luogo; un altro disco, con le decorazioni di quattro losanghe oblunghe, tipica della bottega di Lorenzo, si trova invece nel pavimento della basilica dei Santi Nereo e Achilleo e nella chiesa superiore della cattedrale di Anagni.

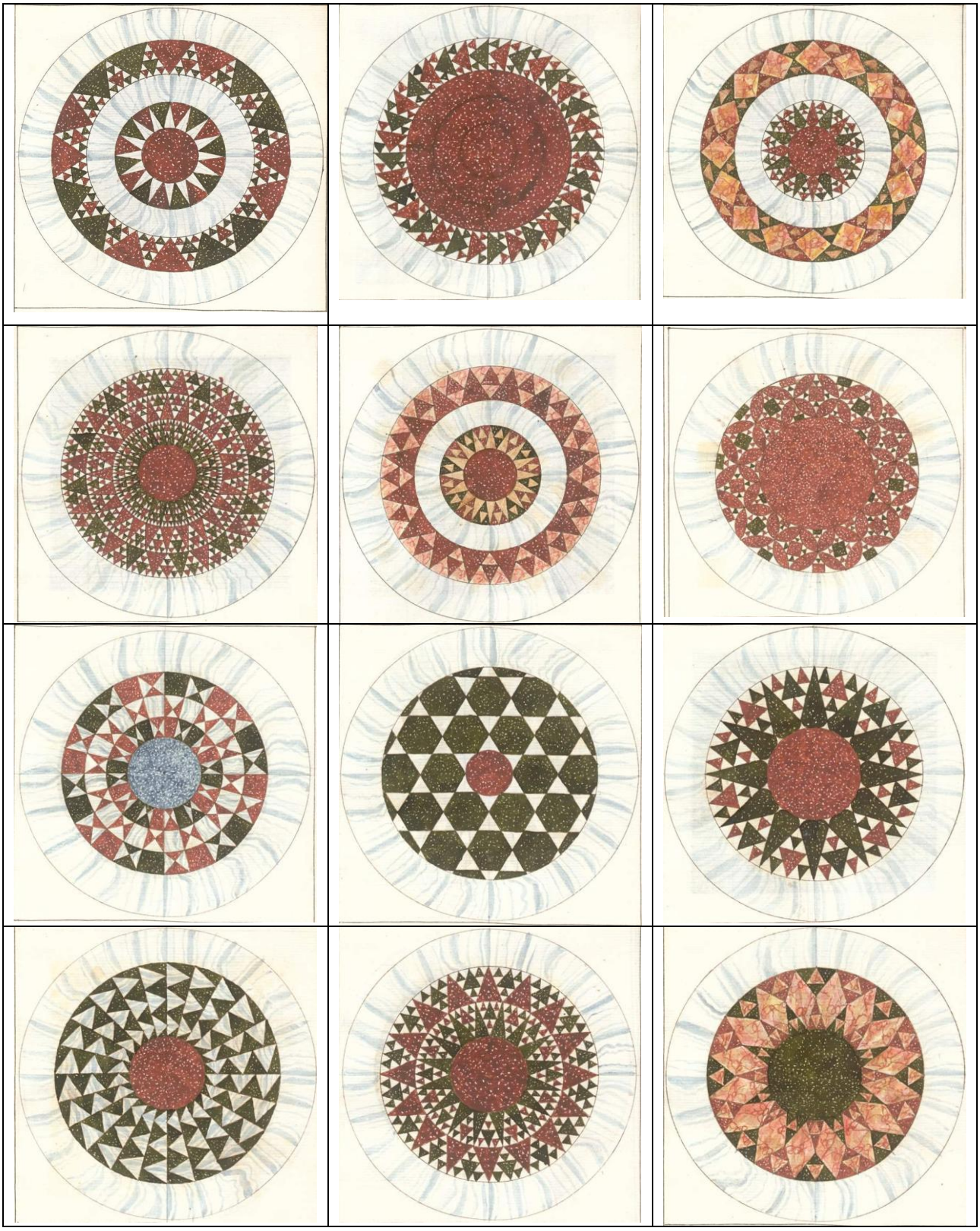
Da quanto detto, risulta che i confronti effettuati tra i disegni di Lucchesi e l'attuale pavimento di San Gregorio non mostrano corrispondenze tali da poter dire "ecco una zona di pavimento uguale". I dischi e le *rotae* non sono più uguali a come furono visti e disegnati dall'autore, se non in qualche caso

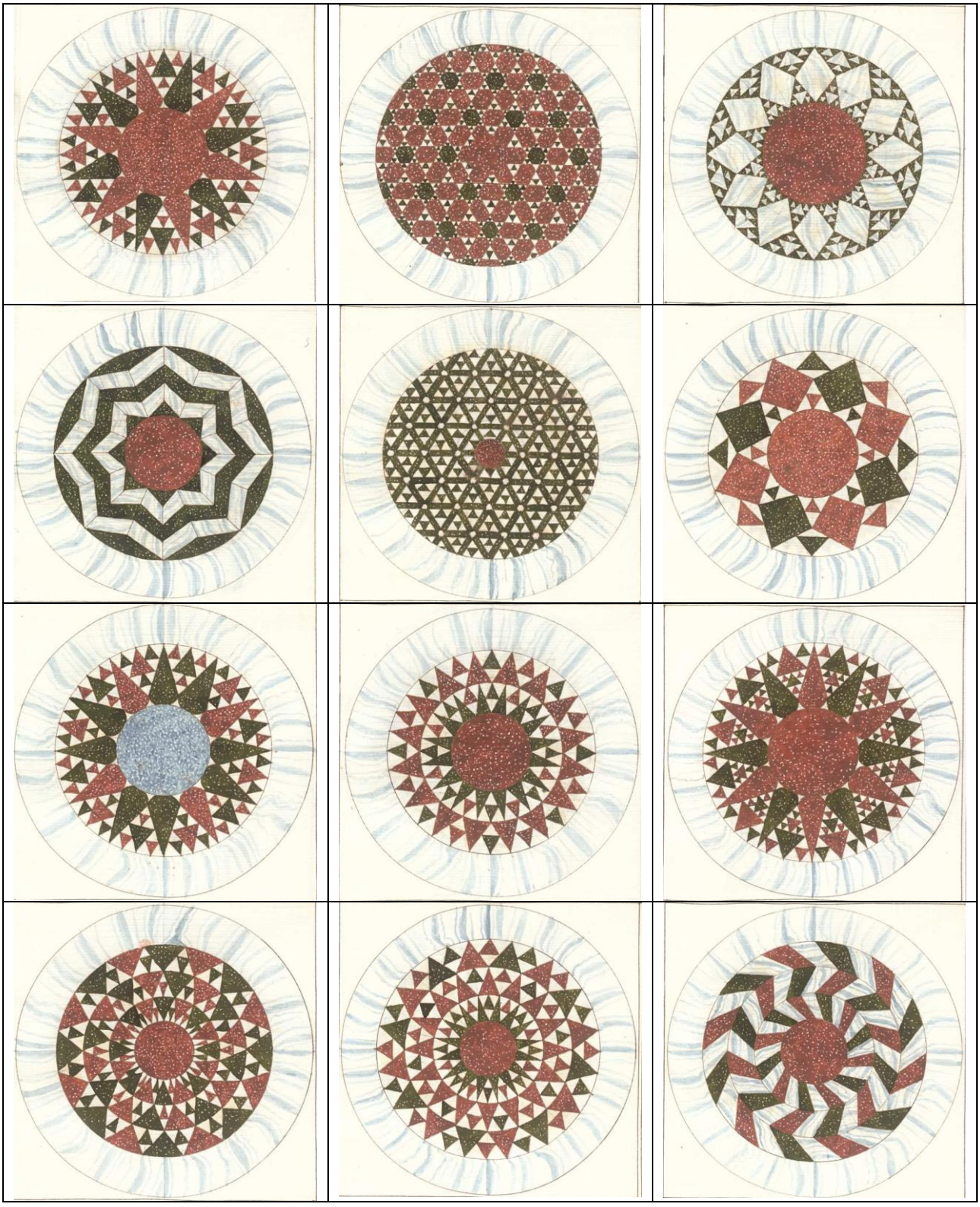
isolato, mentre ampi riscontri si possono trovare in altri dettagli, come gli inserti di lastre estranee nel pavimento e tutte le caratteristiche decorative mescolate tra loro dai successivi restauri.

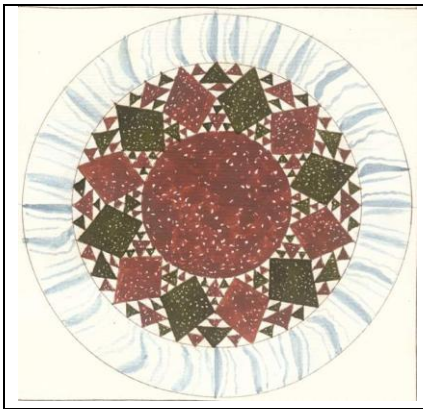


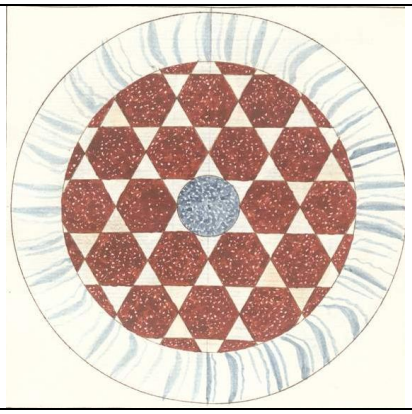
Dalla tabella sopra si può avere una vaga idea di come siano cambiate le cose dai disegni di Lucchesi ai restauri successivi. Le prime due immagini a confronto sembrano mostrare la stessa ruota con le stesse decorazioni. Le seconde due immagini sono identiche e in questo caso sembra che il disco con l'intera decorazione intorno sia stato preservato forse come era in originale, se si

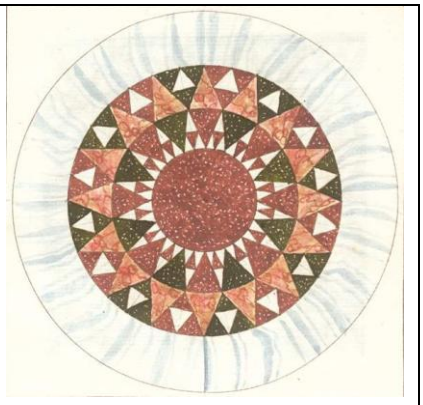
esclude qualche sostituzione delle tessere di colore diverso, come gli inserti rossi tra le tessere oblunghe verdi. Le ultime immagini mostrano invece come un disco originale con una decorazione multipla potrebbe essere stato ricomposto con l'aggiunta delle fasce circolari bianche.







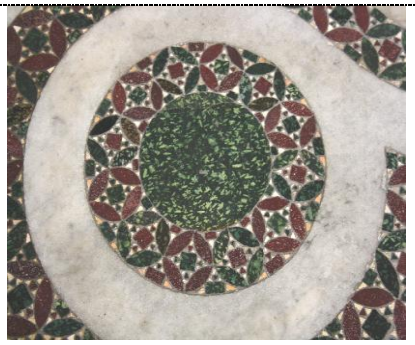




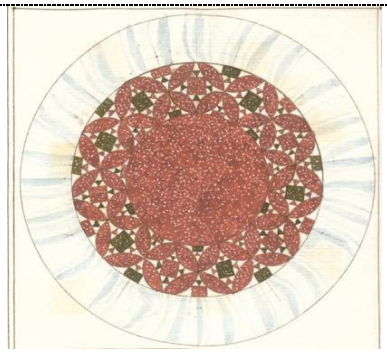
La tabella in basso mostra alcuni esempi di confronto tra dischi della stessa tipologia cosmatesca come si vedono in alcune basiliche

La tabella sopra mostra i 27 dischi disegnati da Lucchesi. Da una mia analisi che mette a confronto le foto con i disegni sopra, risulta che solo circa 15 di questi dischi mostrano similitudini e corrispondenze che possono riscontrarsi nelle foto del pavimento odierno. La varietà tipologica delle decorazioni che contornano i dischi mostra un gusto ed una ricchezza compositiva che non ha lo stesso riscontro del pavimento moderno, sebbene molte delle antiche tracce possono essere osservate. Molti di questi dischi disegnati sembrano essere spariti, come quelli che hanno motivi a linee zigzaganti, ad esagoni e triangoli a tessere uniformi e intersecantesi, a losanghe esagonali, e ad altri disegni, tutti riconducibili, stilisticamente alla bottega marmoraria di Lorenzo.

Ma la caratteristica che più risalta agli occhi, come detto prima, è quella che in tutti i dischi disegnati da Lucchesi le fasce decorative multiple non sono separate da fasce bianche marmoree, così come anche tra il disco centrale e la prima fascia circolare.



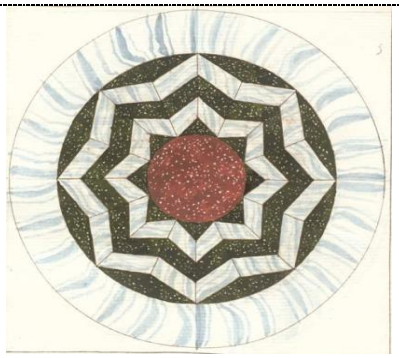
Anagni, chiesa superiore



San Gregorio al Celio, Lucchesi



SS. Nereo e Achilleo, Roma



San Gregorio al Celio



San Crisogono, Roma



Esempio di disco con decorazione multipla dal pavimento dei Locali L2 della basilica superiore di San Vincenzo al Volturno.

I disegni di Lucchesi ci indicano anche quanto meravigliosi fossero i pavimenti cosmateschi originali, prima che venissero in parte o totalmente manomessi dai restauri e dalle ricostruzioni.

Un altro elemento andato perduto e di cui Lucchesi ne tramanda la memoria in una delle sue tavole è la seconda lastra messa nel pavimento all'ingresso, nel primo grande riquadro, in cui è inserita la curiosa elica di marmo bianco.

Fig. 1

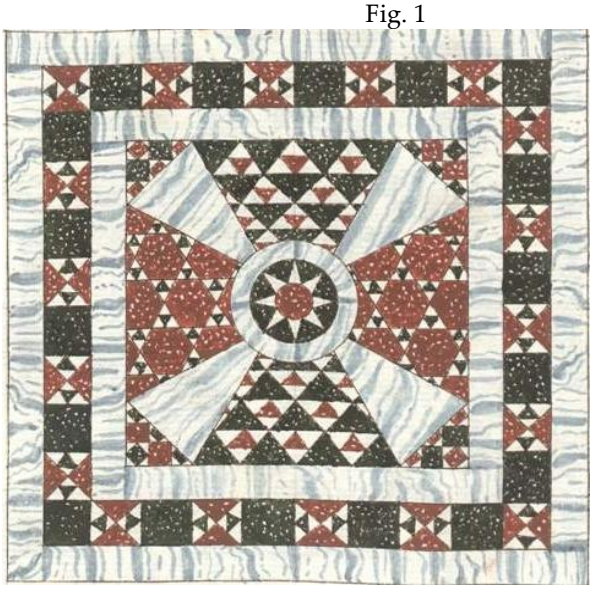


Fig. 2

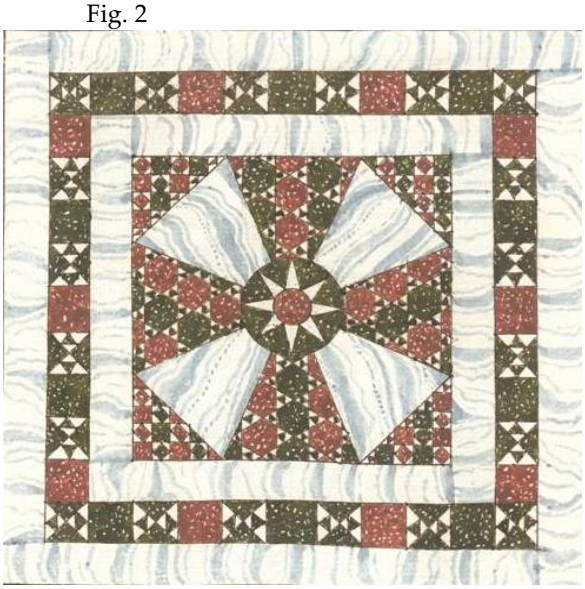
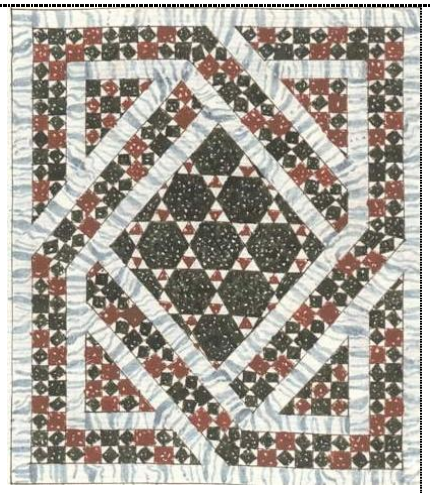


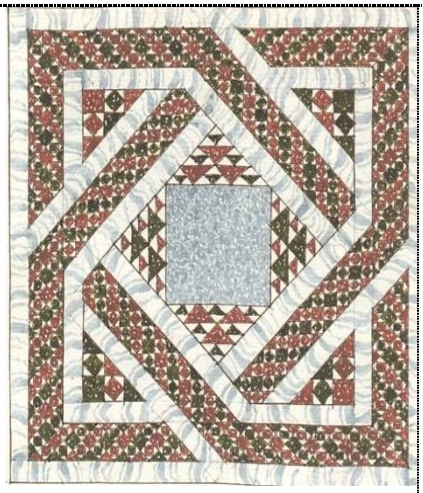
Fig. 3



Le due immagini sopra mostrano le due lastre come disegnate da Lucchesi prima del 1700 e comunque prima dei restauri a causa dei quali è poi sparita la lastra rappresentata nella figura di sinistra in alto. Quella di destra ci è pervenuta pressoché identica e la si può vedere nella foto qui a lato. Ad una analisi approfondita, e assumendo che i disegni rispecchino in modo abbastanza fedele gli originali visti al suo tempo dall'autore, si scopre che l'elica della fig. 1 è stata rimontata sulla lastra della fig. 2 il cui risultato si vede in quella attuale della fig. 3! Infatti, l'elica della fig. 2 non mostra l'anello di marmo bianco che comprende un disco interno, pur rimanendo identiche le decorazioni delle campiture intorno, in tutti i dettagli. Inoltre, il disco interno nei disegni è disegnato di dimensioni più piccole e con i triangoli raggianti a stella molto più evidenti e lunghi rispetto a quelli della fig. 3. Inoltre anche il numero di file degli esagoni nelle decorazioni delle campiture della fig. 2 è minore nei disegni, rispetto a quelli della fig. 3. Non possiamo sapere se questo è dovuto ad una semplificazione dei disegni da parte del Lucchesi, o di una alterazione nella probabile ricostruzione della lastra, pur cercando di rispettare la tipologia e lo stile della decorazione originale, le quali restano identiche anche nelle campiture triangolari ai quattro angoli del riquadro della lastra e nelle fasce laterali con motivi a farfalla. Il fatto che nella lastra moderna sia stata utilizzata l'elica della lastra disegnata in fig. 1, significa che molto probabilmente questa andò distrutta nel periodo compreso tra la realizzazione dei disegni di Lucchesi e i restauri eseguiti poco tempo dopo.



01

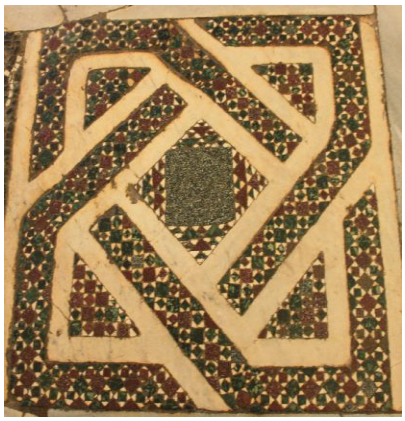


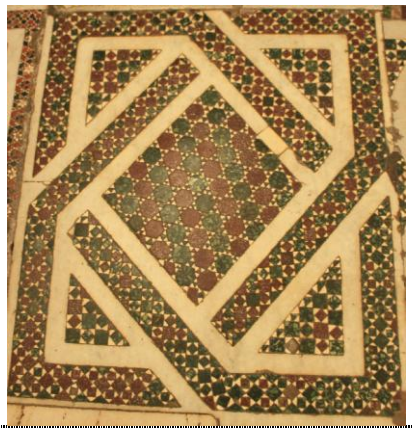
02

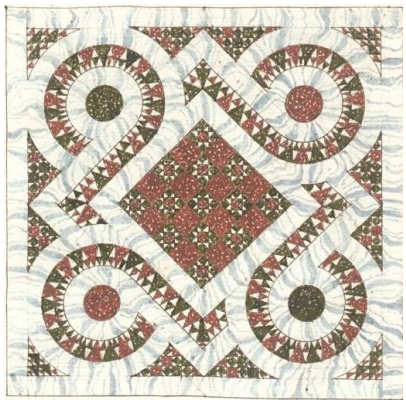


03

Di queste tre lastre disegnate da Lucchesi, solo la 01 non trova riscontro nel pavimento attuale di San Gregorio al Celio. Essa è andata forse perduta o distrutta nel tempo. Queste lastre, appartenenti ad uno smembrato arredo liturgico della chiesa medievale, si trovavano già nel pavimento al tempo in cui Lucchesi eseguiva i suoi disegni. Ciò dimostra che il pavimento cosmatesco originale era stato già manomesso da molto tempo prima.



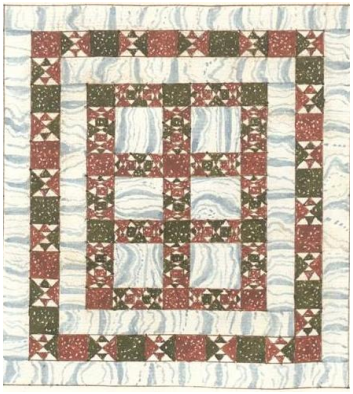




01



02



03



Anche in questo caso, la lastra n. 02 non ha corrispondenti nel pavimento moderno, anche se sono presenti lastre simili con quattro quadrati di marmo bianco al centro, ma le decorazioni sono totalmente differenti. Questa di Lucchesi rammenta, quindi, una continuità nella tipologia di lastre con la stessa decorazione, probabilmente utilizzate come transenne del coro.





Il fatto che a Lucchesi sembra siano sfuggite alcune lastre non meno importanti per disegno e tipologia di quelle che ha premurosamente disegnato in ogni dettaglio, può significare solo che esse, smembrate dall'antico arredo liturgico, potevano trovarsi in qualche deposito della chiesa e al momento in cui l'autore preparava le sue tavole non erano ancora state inserite nel pavimento. Mancano infatti le lastre, o plutei, con i disegni di alcuni quincuxes inserite nel grande riquadro del transetto, e mancano soprattutto quattro guilloche, tutte inserite nel primo grande riquadro all'inizio del pavimento, di cui una recante i simboli classici che sono come una fIrma per la bottega cosmatesca di Lorenzo: il triangolo di Sierpinski al centro della ruota, ricavato da tre losanghe a semiluna di porfido verde e rosso. Caratteristica che contraddistingue tutti i pavimenti cosmateschi più importanti di certa attribuzione a Iacopo e Cosma .

Insieme a questi, molti altri elementi furono probabilmente reimpiegati durante i successivi restauri.

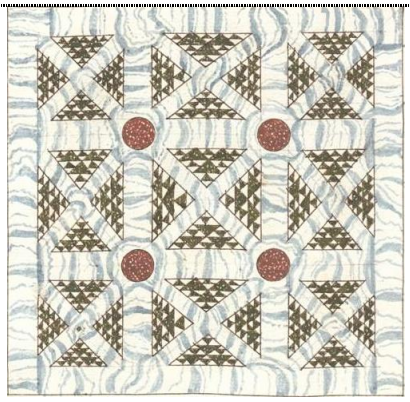
01. Guilloche con due triangoli di Sierpinsky. Lo stile è identico a quello che si vede negli stessi elementi presenti nei pavimenti di Civita Castellana, San Clemente, ecc. Il triangolo è formato dallo spazio che formano tre lastre di porfido tagliate a mezzaluna e unite per i vertici.

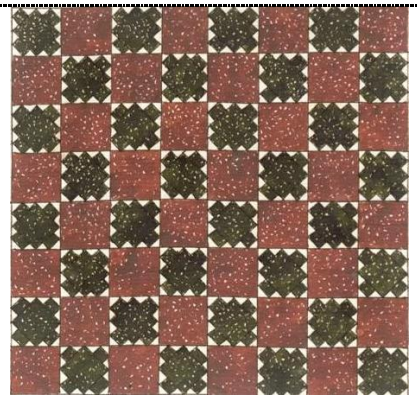


02. Guilloche ricostruita in parte, specie nelle fasce decorative attorno ai dischi e al quadrato centrale.

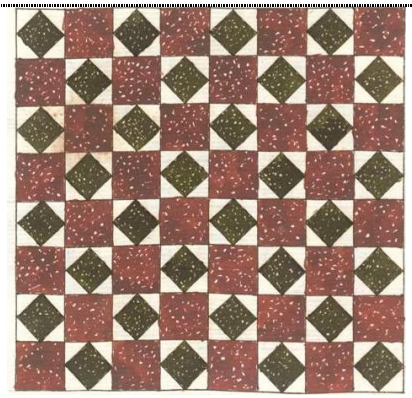


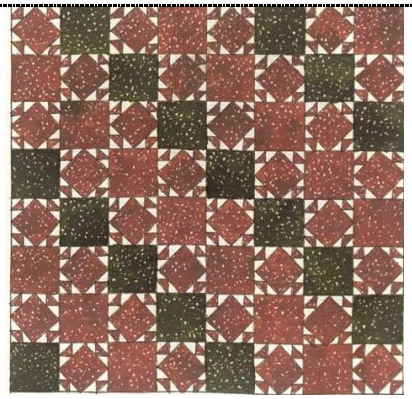
03. Un'altra guilloche che sembra essere quasi intatta nelle sue fattezze originali. Si nota infatti l'intarsio perfetto delle tessere nel meticoloso lavoro dei Cosmati. La corrispondenza cromatica non è sempre perfetta, essendo forse state sostituite alcune tessere mancanti. Il reperto potrebbe derivare da uno smembrato ambone.


01

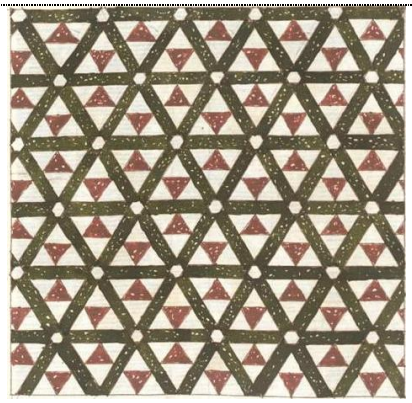

02

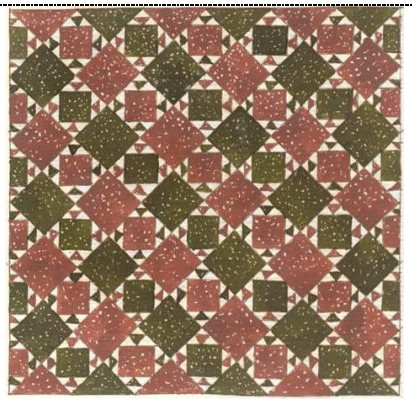

03

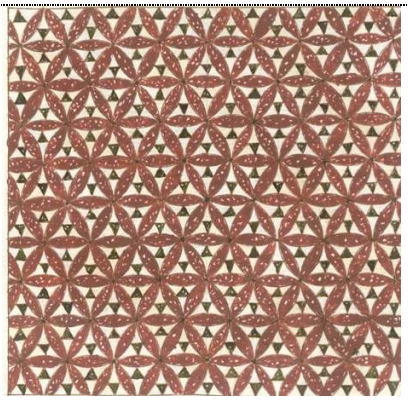

04

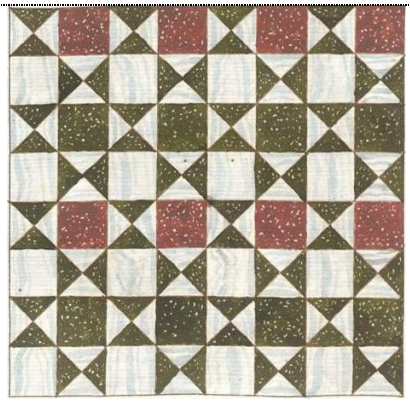

05


06


07

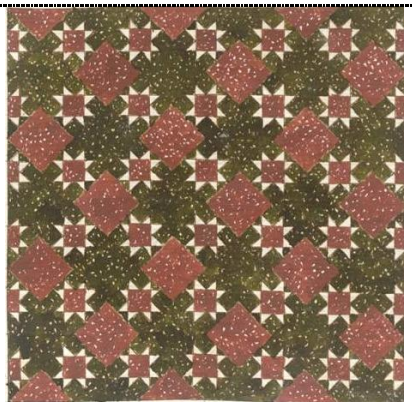

08


09

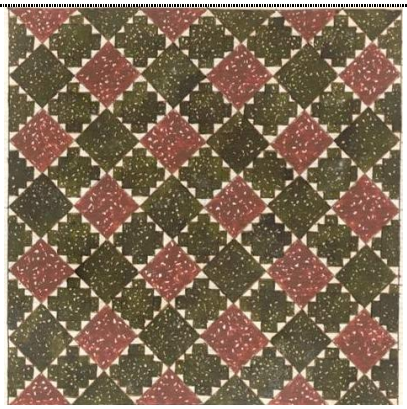

10


11


12



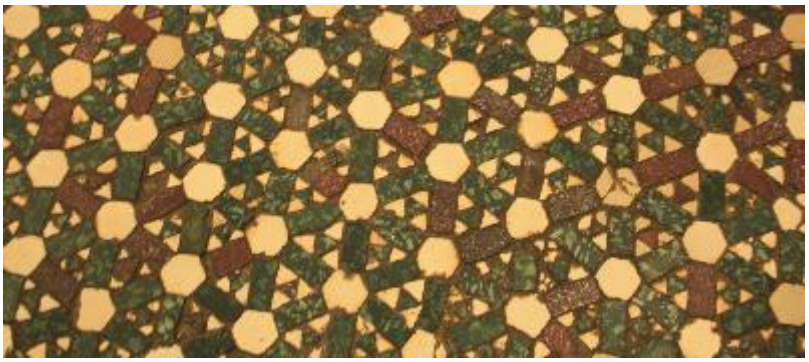
13



14

Nei 14 esempi di patterns disegnati, Lucchesi dimostra ancora una volta quanto grande fosse la sua attenzione ai dettagli di queste opere. E lo fa mostrando la differenza tra lastre pavimentali che mostrano lo stesso pattern geometrico, ma la cui bellezza ed effetto visivo sono esaltati dalla diversa composizione cromatica tra le tessere. Per esempio, i patterns 2, 11 e 14 sono tipologicamente uguali, sebbene l'11 e il 14 siano realizzati in tessitura diagonale, mentre il 02 ha i moduli verdi (nei disegni di Lucchesi, a causa del tempo forse, il colore del serpentinosi è trasformato quasi in marrone scuro o nero) diagonali, rispetto alle tessere quadrate orizzontali. Ad ogni modo, a farla da padrone in questi tre motivi, è l'effetto cromatico, nel riquadro 11 totalmente in porfido rosso, mentre negli altri due, più simili, cambia essenzialmente l'orientamento dei moduli. Lo stesso si può dire de motivi a stella n. 06 e 13 in cui cambia solo la tessitura del motivo. Poca differenza corre tra il n. 05 e lo 08, mentre di può osservare che il n. 04 è una semplificazione del n. 08. I riquadri n. 07 e 09 costituiscono due interessanti tipologie del noto motivo ad esagoni intersecantesi, di cui il primo è quello più classicamente "precosmatesco", nelle sue realizzazioni a tessere medie e grandi; il secondo è più prettamente cosmatesco utilizzato da Iacopo, Cosma e Luca, in cui la differenza sostanziale con il primo è che la forma degli esagoni che si intersecano sono realizzati per mezzo di listelli di losanghe oblunghe, in questo caso tutte rosse, al posto dei listelli lineari del motivo più antico. I rimanenti patterns, eccetto quello del riquadro n. 01, riflettono i motivi semplici che sono alla base del repertorio dei pavimenti precosmateschi. Il riquadro n. 01, invece, sembra mostrare un lavoro estraneo allo stile del pavimento visto finora. Non sappiamo se si tratta di una lastra inserita come le altre, essendo derivata da una diversa collocazione primitiva, o se si tratta realmente di una parte del pavimento antico originale. Stranamente manca una rappresentazione dei motivi *ad triangulum*, con tessere esagonali, che invece si vedono oggi nelle campiture del secondo grande riquadro, pure ricostruito con buona parte di tessere originali.

Il motivo ad esagoni raggianti intersecantesi con listelli lineari e scomposizioni in triangoli verdi, bianchi e rossi, simile al motivo n. 07.



Non sappiamo nemmeno se Lucchesi abbia tratto i suoi disegni da pannelli pavimentali, come le ripartizioni rettangolari, o solo dalle campiture dei grandi riquadri che si vedono oggi. Infatti, è da evidenziare che il pavimento della chiesa di San Gregorio al Celio, oggi non è formato, nella zona della navata

centrale, da una serie di ripartizioni che affiancano riquadri di quincuxes e guilloche, ma dei soli grandi riquadri descritti prima, collegati tra loro da grandi lastre di marmo bianco. Le partizioni nelle navate laterali non hanno quasi nessuna importanza in quanto sono il risultato di una ricostruzione moderna con materiale moderno.





Nei dettagli sopra si vede il pavimento attuale nella zona del secondo grande riquadro, con i bei dischi di porfido rosso, parte delle fasce marmoree bianche e la gran parte di tessere minute del pavimento cosmatesco originale.



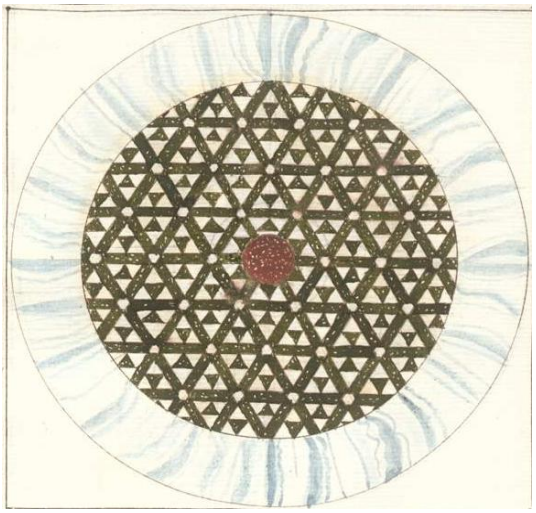
Una delle rotae: disco di porfido rosso e doppia decorazione di triangoli raggianti, verdi e rossi. Seconda fascia decorativa con motivo di quadratini, rossi, bianchi e verdi.



Una decorazione a fasce continue intorno ad un disco di porfido rosso e fascia decorativa di quadratini.



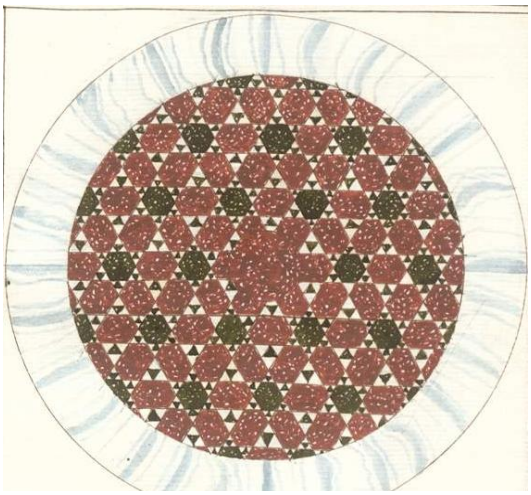
Piccolo quincux realizzato in opus sectile di tessere lapidee, ma utilizzato in origine per l'arredo presbiteriale, forse come pluteo di un ambone o più probabilmente come recinzione di coro.



01



02



03



04

Le quattro immagini sopra mostrano un altro possibile confronto con i disegni di Lucchesi. In particolare, la fig. 01 esibisce un motivo ad esagoni intersecantesi con le tessere uniformi di collegamento esagonali di colore bianche. Questa tipologia si riscontra nel pavimento di San Gregorio attuale, nel disco che si vede in fig. 02, ma si nota una differenza nei dischi centrali. Lo stesso discorso vale per le figg. 03 e 04 in cui però, oltre alla differenza del disco centrale, è invertito anche il colore delle tessere: i listelli degli esagoni sono verdi e le tessere esagonali di collegamento sono rosse, mentre è uguale la scomposizione in elementi minori triangolari interni. Ancora, i listelli rossi disegnati da Lucchesi sono larghi ed esagonali, mentre quelli della fig. 04 sono rettangolari e di lunghezza diversa a seconda dell'adattamento degli stessi nella configurazione del motivo. E possibile che per entrambi sia stata prelevata parte della decorazione per la ricomposizione della nuova ruota con al centro un disco di porfido più grande e di diversa tipologia. Infatti, i due dischi centrali sembrano tagliare il disegno decorativo in modo casuale, come se fossero stati sovrapposti.





Sopra: Il grande quincux del quarto riquadro, nel transetto. Si vede l'epigrafe circolare che gira intorno al disco centrale e alcune fasce decorative curvilinee con classici motivi cosmateschi.
A sinistra: Un'altra lastra dell'arredo presbiteriale inserita in un angolo del riquadro. Il motivo è tra i più classici delle lastre cosmatesche per transenne o amboni.
Sotto: La data 1745 del restauro completato e inserita nel pavimento in forma di mosaico alessandrino.



Conclusioni.

In definitiva, il pavimento della basilica di San Gregorio al Celio esprime nel suo disegno e nelle sue caratteristiche tutti i segni delle vicissitudini storiche a cui furono sottoposti, maggiormente dall'epoca barocca, la maggior parte dei pavimenti musivi realizzati dai marmorari romani nel XII e nei primi decenni del XIII secolo. Con la differenza, rara, che in questo caso nel pavimento stesso è riportata la data di uno dei restauri più significativi che trasformarono l'antico litostrato in quello che è possibile vedere ai nostri giorni. Non un pavimento completo e originale, quindi, ma un manufatto alterato in modo quasi totale che mostra solo un bagliore dello splendore che fu il pavimento cosmatesco originale, probabilmente eseguito da uno dei membri della bottega di Lorenzo, e forse egli stesso con il suo figlio Iacopo in età giovanile, come accadeva per i lavori della cattedrale di Segni, attorno al 1185 e che a loro volta, probabilmente, restauravano e rifacevano in San Gregorio quanto era sopravvissuto di un più antico pavimento realizzato presumibilmente sotto papa Pasquale II, entro il 1118.



Lastra inserita a destra dell'unico motivo ad elica oggi rimasto, nel primo grande riquadro del pavimento. E' possibile notare che si tratta di una ricostruzione arbitraria e casuale, in quanto lo spessore minimo dei bordi, la decorazione minuta adiacente ai bordi, forse in paste vitree, e i rettangoli di porfido, ci dicono che in origine era una lastra per arredo e non pavimentale. La parte centrale poi, è chiaramente una sovrapposizione di motivi misti realizzati con tessere avanzate, per la maggior parte tutte antiche, frammiste a qualche elemento moderno. Essa si sovrappone, in alto e in basso, alla decorazione di paste vitree del bordo.

Questo perché la maggior parte degli indizi stilistici rintracciabili nel pavimento di San Gregorio, riconducono agli stilemi della bottega cosmatesca di Lorenzo, ma qualsiasi analisi numerica, proporzionale e geometrica degli elementi che lo compongono è resa vana dalla quasi totale ricostruzione degli avanzi del mosaico originale nei diversi restauri che interessarono la chiesa da medioevo in poi. La *facies* del litostrato è stata alterata totalmente, con numerosi inserti di lastre e plutei provenienti da un antico arredo liturgico smembrato forse nell'epoca barocca e se non fosse stato per i preziosi disegni di Lucchesi, che abbiamo qui analizzato forse per la prima volta dal '700 ad oggi, non avremmo avuto modo di vedere lo stato di parte del pavimento prima dei restauri conclusi nel 1745. Il prezioso materiale di Lucchesi ci mostra un lavoro ricchissimo di dettagli, e la fortuna di poter ammirare i suoi disegni a colori, ci regala l'emozione di osservare i meravigliosi effetti cromatici che offrivano i dischi di porfido nelle *rotae* annodate a guilloche. Un pavimento, quello di San Gregorio, che come in molti altri casi è stato ricomposto utilizzando le parti migliori degli avanzi dell'antico litostrato cosmatesco, completando il tutto con materiale appositamente lavorato forse sul luogo stesso in fase di restauro. Un arredo liturgico cosmatesco andato perduto di cui solo alcuni elementi si mostrano nella loro nuova e inadeguata collocazione.

Per quanto detto sopra, si comprende facilmente perché sia sbagliato al giorno d'oggi fare asserzioni, specie in articoli divulgativi, che trasmettono l'idea di un pavimento cosmatesco originale nella chiesa di San Gregorio, così come è errato dire che anche solo alcune delle parti che lo compongono sono originali. Dell'antico pavimento rimane solo parte del materiale reimpiegato quasi totalmente in modo approssimativamente simile a quello che potevano essere alcuni pezzi del mosaico e la diversità tra quanto si vede oggi e quanto era prima del restauro del 1745, è ben dimostrata dai disegni di Lucchesi.

Eppure, ciò che rimane dell'antico lavoro dei Cosmati, seppure sconnesso, rovinato dal tempo e arbitrariamente ricomposto in modo casuale, riflette lo spirito d'amore con cui gli artisti si dedicarono a questa opera. Forse è per questo che il pavimento di San Gregorio viene oggi definito tra i più belli della Roma cosmatesca.



Campitura centrale di uno dei grandi riquadri, compresa tra le annodature a guilloche dei dischi. Il motivo geometrico è ad esagoni intersecantesi, con tessere uniformi di collegamento bianche e listelli a raggiera verdi e rossi. La scomposizione in elementi minori triangolari negli spazi tra i raggi era forse originariamente in bianco e verde, come si vede per la maggior parte della stesura.



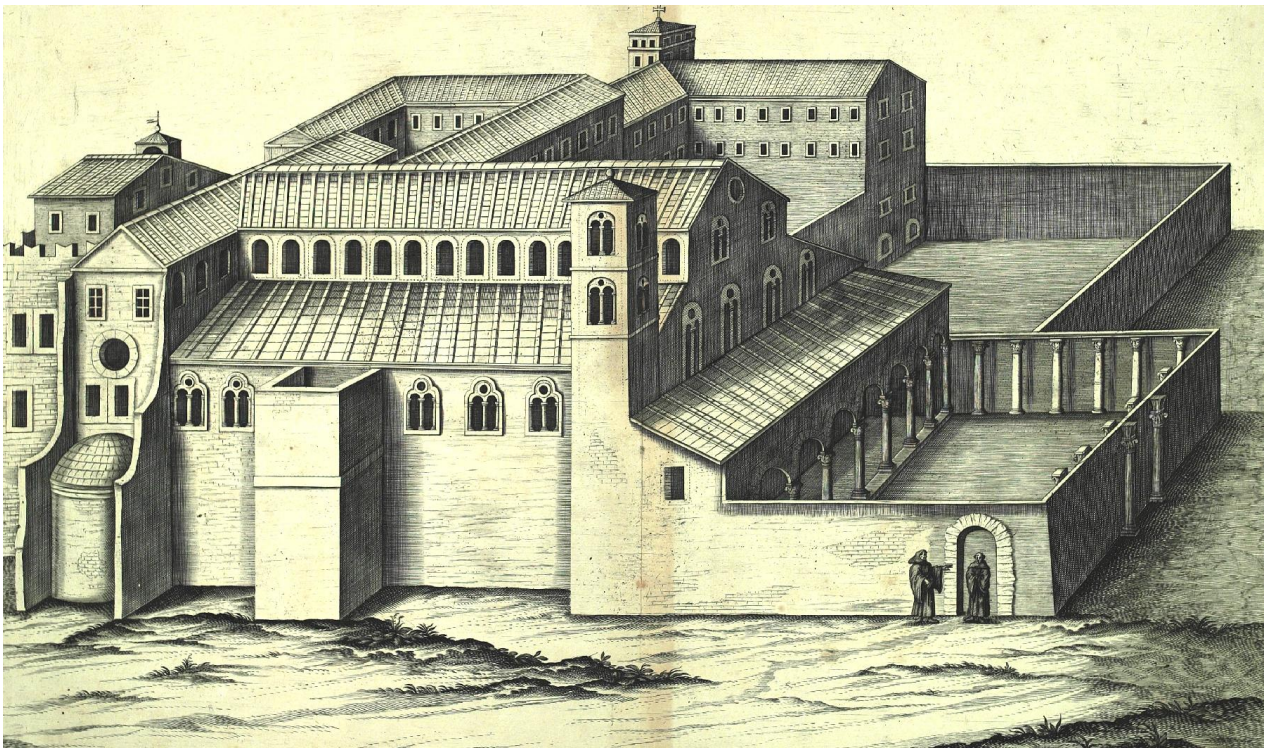


Lastra cosmatesca, Sacro Speco, Subiaco; Lastra disegnata da Lucchesi

E' straordinario constatare come nel Sacro Speco di Subiaco, dove lavorarono tutti i Cosmati, esiste una lastra quadrata posta sulla porta della reception o delle informazioni per i turisti, giusto alla fine del corridoio che apre il portale con l'architrave recante la firma dei maestri marmorari, del tutto simile a quella descritta nel pavimento di San Gregorio al Celio. Al punto da sembrare la stessa che potrebbe essere stata trasportata a Subiaco nel '700!Sebbene ricostruita, il confronto con il disegno di Lucchesi è significativo e parte delle campiture sono simili.

BASILICA DI SAN LORENZO FUORI LE MURA

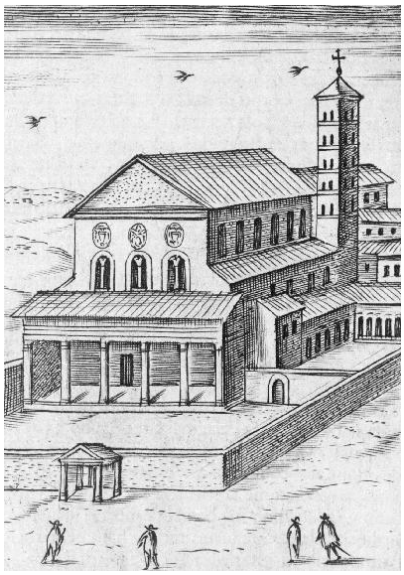
"Quando l'arte cristiana dall'angustia e dalle tenebre delle cripte cimiteriali, ove era costretta a nascondersi e ad esprimersi quasi a fatica nello scheletrico linguaggio dei simboli, potè uscire senza timore alla luce e respirare liberamente, mentre l'arte pagana era già in decadenza, parve che d'un tratto si manifestasse in Roma una nuova rigogliosa fioritura. Le idee venute dall'Oriente fino allora espresse artisticamente con una severità e con un ritegno ereditati dal rigido giudaismo, a contatto del sole latino si arricchivano di immagini, si colorivano di mille riflessi luminosi. Allora si elevano in Roma le prime basiliche con le file di snelle arcate, con i soffitti ad ampi lacunari dorati, con le vaste finestre da cui piove largamente la luce, con i rivestimenti di marmi, con i musaici, con le transenne di bronzo, che sembrano gareggiare con i templi delle divinità pagane: le basiliche costantiniane di S. Pietro e di S. Giovanni, di Santa Maria Maggiore, di S. Paolo, di S. Sabina, di S. Lorenzo *extra Muros*: edifici ove l'arte del IV e V secolo ritrova quasi gli accenti felici dell'età augustea. Poi sopravviene la decadenza…e dopo le rovine dell'incendio normanno dell'anno 1080, ecco un papa illuminato, dedicarsi a ricostruire le fabbriche infrante: Pasquale II (1099-1118)…che segna il principio del rinnovamento e la prima manifestazione del nuovo stile dei marmorari romani…"[1].



La chiesa e il complesso conventuale di San Lorenzo fuori le Mura in una stampa di inizio XVII secolo.

Anche la grande basilica di San Lorenzo, quindi, fu sottoposta ai restauri di Papa Pasquale II e, se è lecito supporre che di un primo pavimento musivo egli volesse dotare la chiesa ai suoi tempi, la data del 1254 della cattedra episcopale ci dice che in questa chiesa passò tutta la storia dei marmorari romani.

[1] Antonio Muñoz, *Roma di Dante*, Milano, 1921, pagg. 107-109.



La chiesa, come si presentava a fine secolo XVIII in una stampa di Michelangelo De Rossi, del 1689.

Sotto: Incisione di Giovanni Battista Piranesi, circa 1750.

Non è possibile narrare qui le infinite vicende storiche legate all'architettura di questa basilica, ma per il nostro scopo è necessario invece mettere in relazione lo stato del pavimento attuale con gli eventi principali che segnarono la storia dell'edificio a partire da papa Pasquale II. Se egli, come accennato prima, qualcosa fece per rimettere a splendore l'antica basilica, di cui si dice essere stata quasi abbandonata prima che divenisse papa, è lecito supporre che per prima cosa ricostruisse il pavimento secondo lo stile e la tradizione ereditata dalla consacrazione della basilica desideriana di Montecassino. Chi poteva essere l'artefice di un pavimento musivo in San Lorenzo, dopo il rinnovamento artistico della scuola cassinese? Molto probabilmente uno degli esponenti che sicuramente partecipò alla scuola d'arte istituita dall'abate Desiderio: *magister Paulus*. Ciò potrebbe essere avvalorato da una testimonianza epigrafica secondo la quale nel 1148 i figli di Paolo, Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso, avevano terminato il ciborio nell'antica basilica costantiniana, quindi ereditando il cantiere del proprio padre. Nel 1148 il ciborio doveva poggiare per forza su un pavimento rinnovato che a me piace pensare, creato nel canone precosmatesco da quel *magister Paulus* o del *Tebaldo* che in quei tempi erano certamente a capo della rinascita delle botteghe marmorarie romane. Stiamo parlando di un pavimento eseguito entro il 1118 perché voluto da papa Pasquale II.

Dorothy Glass[2] per il pavimento cosmatesco della basilica adotta come *terminus post quem*, il regno di papa Onorio III (1216-1227), mentre nulla riesce a dire per una sua più precisa datazione, in mancanza di fonti documentali e così conclude che "*La storia della costruzione di San Lorenzo fuori le Mura suggerisce la metà del XIII secolo come datazione del pavimento. Questo sarebbe confermato dall'evidenza stilistica del complesso che collega quincux nella navata*" e che nonostante le diverse alterazioni, il pavimento di San Lorenzo rimane uno dei più completi del XIII secolo.



E' per me sbalorditivo constatare come la Glass possa associare l'evidenza stilistica di un pavimento che mostra essere nella sua quasi totalità prettamente

[2] *Studies on cosmatesque pavements*, op. cit., pag. 101.

di stile precosmatesco, specie per la forma, le dimensioni e lo stile proprio dei quincuxes della navata, con un pavimento cosmatesco realizzato nella metà del XIII secolo, quando i veri ultimi maestri Cosmati, Luca, Iacopo II e Cosma, erano praticamente scomparsi dopo la data del 1247, relativa alla consacrazione dell'Oratorio di San Silvestro, nel complesso religioso dei Santi Quattro Coronati, il cui pavimento costituisce, secondo le mie ipotesi, l'ultimo effettivo lavoro che stilisticamente è facile attribuire a questa scuola.



Confronto tra le due fila di quincuxes, a destra nel pavimento di S. Lorenzo, a sinistra nel pavimento della cattedrale di Anagni, basilica superiore. La differenza stilistica e cronologica risulta ben evidente: il pavimento di Anagni è posteriore a quello di San Lorenzo.

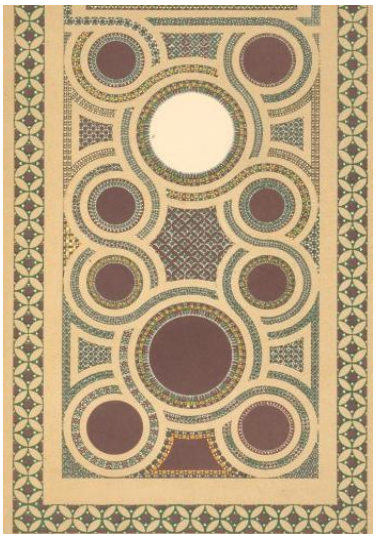
Se si confronta attentamente il pavimento di San Lorenzo, con quelli di Ferentino e Anagni, di certa attribuzione e datazione, risulta facile stabilire che non può essere ad essi coevo, mentre lo è per molti altri simili in Roma. Se, quindi, volessimo provare ad accettare la presunta datazione del pavimento riferita alla metà del XIII secolo, come *terminus post quem* per la sua realizzazione (anche se poi non si capisce che tipo di pavimento avrebbe dovuto esserci prima, se non musivo), come potremmo spiegare il suo stile che è tutto precosmatesco e chiaramente precedente a quello dei pavimenti di Ferentino, Anagni e Civita Castellana, tutti realizzati tra il 1204 e il 1231 dagli stessi artisti? La risposta è semplice: il primitivo pavimento realizzato sotto Pasquale II venne di volta in volta restaurato e, molto probabilmente, pur rispettandone la struttura e lo stile, esso fu adattato alle trasformazioni architettoniche sotto papa Onorio III dagli stessi artisti Cosmati i quali ereditarono di padre in figlio il cantiere della basilica. Non un pavimento realizzato entro il 1254, quindi, ma un pavimento precosmatesco rinnovato e restaurato dagli stessi Cosmati, presumibilmente ad iniziare dagli ultimi anni del XII secolo e con un ultimo forte impulso per le necessarie e definitive modifiche attuate da papa Onorio III entro il 1217, anno in cui la basilica doveva essere completamente pronta per l'importantissima cerimonia di incoronazione a Imperatore d'Oriente di Pierre de Courtenay. Infatti, secondo uno studio cronologico della basilica proposto da Pio Francesco Pistilli, "*il rifacimento dell'antico santuario sarebbe iniziato già a partire da 1191, anno in cui Cencio, futuro papa Onorio III, non ancora cardinale avrebbe commissionato la ricostruzione della tomba dei Santi Lorenzo e Stefano*"[3]. Secondo lo studio di Giorgia Pollio, "*fu sotto papa Innocenzo III (1198-1216) che sarebbe stata eseguita la parte principale dell'ampliamento della chiesa, sotto il patrocinio di Cencio, ormai cardinale*"[4].

[3] Giorgia Pollio, *San Lorenzo fuori le Mura e l'incoronazione imperiale*, in Mélange de l'Ecole Française de Rome, Moyen-Age, 1999, Vol. 11, n. 111-1, pagg.141-157, pag. 142.
[4] Idem, pag. 143.

Stando così le cose, e conoscendo la fama di papa Innocenzo III quale principale mecenate dell'arte cosmatesca durante il suo papato, e in special modo per le committenze date proprio ai maestri Cosmati della bottega di Lorenzo, è facile immaginare che gran parte del pavimento oggi visibile sia quello derivato dai rifacimenti e restauri dello stesso Lorenzo e il figlio Iacopo, probabilmente nel periodo compreso tra le due campagne di lavori svolte nella cattedrale di Ferentino (1204) e nella cattedrale di Civita Castellana (1210). E' evidente che il loro contributo non fu una ricostruzione totale dell'antico pavimento, ma solo un riadattamento alle modifiche architettoniche e il restauro dell'antico.

Ma ancora più sbalorditiva è l'affermazione che Glass fa mentre inizia a descrivere il pavimento: "*That is, the smaller roundels surrounding the center of each quincux are not only joined to the center roundel of each quincux, but also to the small roundels of the succeeding or preceding quincux. This sort of complex linkage does not appear before the mid-thirtheenth century and further suggests that the work in S. Lorenzo fuori le Mura was not completed by the death of Honorius III in 1227*".

Secondo la Glass, quindi, i quincuxes di questa chiesa, i quali hanno i dischi piccoli non solo annodati a forma di guilloche con il grande disco centrale, ma sono collegati nello stesso modo anche ai dischi piccoli dei successivi o precedenti quincuxes, sarebbe una caratteristica che non appare nei pavimenti cosmateschi prima della metà del XIII secolo!



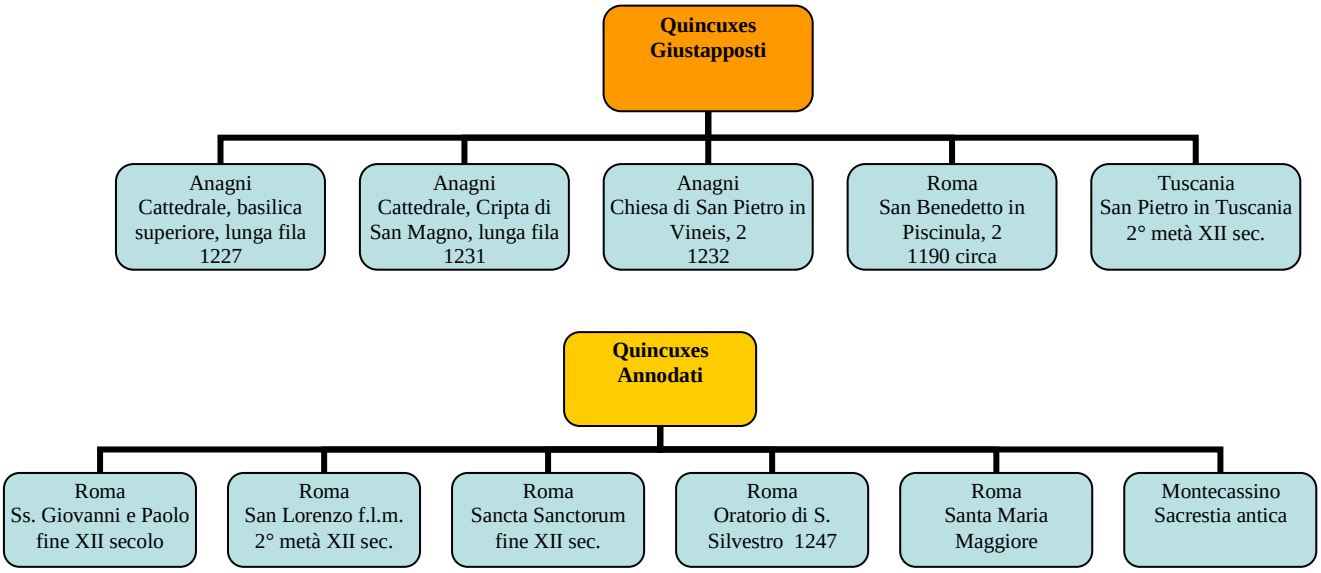


Sopra: due quincuxes di S. Lorenzo, da una stampa del 1848; a destra due quincuxes consecutivi nel pavimento del presbiterio della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni (foto N. Severino). Si può vedere la differenza tra i due stili. Quelli sopra sono annodati tra loro a forma di guilloche, quelli a destra sono consecutivi e "giustapposti". Questa ultima soluzione sembra essere una caratteristica adottata forse esclusivamente dai maestri Cosma e Luca e la si vede solo nei pavimenti di Anagni, datati tra il 1227 e il 1231. La soluzione a guilloche, invece, appare più antica e risale certamente ai pavimenti precosmateschi, essendo derivata direttamente dalla forma di annodatura bizantina o cassinese tra i cinque dischi di un quincux.

Non si comprende sulla base di quali constatazioni o prove possa aver fatto questa affermazione che, sebbene trovi un significativo riscontro nei pavimenti della bottega cosmatesca del XIII secolo, come i pavimenti di Anagni, i soli datati al 1231 e in pochi altri esempi romani, in quasi tutti gli altri pavimenti è raro osservare una sequenza di quincuxes che possa costituire un numero di esempi sufficienti per sostenere questa tesi. I due quincuxes che si trovano nella Cappella di Niccolò III, nel *Sancta Sanctorum* di San Giovanni in Laterano, non sono esattamente datati, e dallo stile non mi pare siano riferibili alla metà del XIII secolo, mentre più reali sembrano i quincuxes dell'oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, riferibili con maggiori certezze alla datazione della consacrazione della cappella avvenuta nel 1247. Mentre almeno due grandi quincuxes del tutto precosmateschi, sono annodati allo stesso modo nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo (e anche qui l'opera è sfacciatamente Laurenziana) e il pavimento non è certo databile alla meta del XIII secolo! Sono pochi gli esempi di sequenze di quincuxes realizzate nell'uno e nell'altro modo, per poter stabilire una possibile cronologia di transizione tra le due soluzioni. I quincuxes non collegati tra loro nei piccoli dischi esterni, come correttamente definiti da Luca Creti "giustapposti", sembrano essere la scelta per una

semplificazione nella messa in opera del mosaico, per terminare più velocemente il pavimento. In effetti, nei pochi esempi da cui possiamo attingere, si osservano pavimenti certamente antichi, risalenti alla fine del XII secolo che mostrano quincuxes giustapposti, come in San Benedetto in Piscinula, ma tale soluzione la ritroviamo anche nei quincuxes di Anagni, datati 1231, mentre la soluzione di continuità nei quincuxes presenti in San Lorenzo fuori le Mura, sembra più rara, ma il pavimento della basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio, potrebbe dirci che tale soluzione era già adottata prima della metà del XIII secolo.

A tal proposito ritengo interessante riportare un breve diagramma in cui sono distinte le due tipologie di quincuxes con una datazione stimata dove non documentata.



Come è ben chiaro dal diagramma precedente, la tipologia di quincuxes consecutivi e annodati tra loro era ben presente sulla scena dei pavimenti cosmateschi molto prima della metà del XIII secolo. Ciò che dimostra come sia erronea la valutazione basata su questa teoria della datazione del pavimento di San Lorenzo fuori le Mura. Ma questa ricerca mi porta a fare un'altra considerazione che credo sia molto interessante. In effetti, il raffronto, sia stilistico che tipologico, dei pavimenti di Ferentino, Anagni e Civita Castellana, con la molteplicità dei pavimenti delle basiliche romane, ci conduce alla seguente riflessione. I pavimenti ciociari furono eseguiti a circa un secolo dalla fondazione dei rispettivi edifici. E' ritenuto dagli studiosi che essi prima fossero costituito da un misto di cocciopesto battuto e successivamente i litostrati cosmateschi furono realizzati come nuovi. Ciò si verificò anche nel duomo di Civita Castellana, dove nel 1210 venne terminato il pavimento. Ora, anche se alterati dai restauri e dai rifacimenti barocchi, questi tre pavimenti si mostrano essere simili e stilisticamente omogenei tra loro, e dimostrano come dovevano essere i pavimenti cosmateschi fatti tra il 1204 (Ferentino) fino al 1231 (cripta di San Magno ad Anagni). Il pavimento dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, segue la stessa discendenza e può essere datato al 1246. Perché allora questi pavimenti si mostrano in modo così differente da quasi tutti quelli delle basiliche romane come San Lorenzo fuori le Mura, S. Maria in Cosmedin, San Benedetto in Piscinula, Santi Quattro Coronati, Santi Giovanni e Paolo, San Gregorio al Celio, e via dicendo?

La differenza potrebbe derivare, a mio parere, proprio dal fatto che molti dei pavimenti "cosmateschi" romani sono in realtà il risultato di restauri, riadattamenti e rifacimenti degli antichi litostrati precosmateschi, di cui hanno mantenuto chiare le tracce nei disegni, nelle dimensioni degli elementi come i quincuxes giganti, le ripartizioni di motivi a moduli semplici con tessere di grandi dimensioni, realizzati a partire dal papato di Pasquale II; mentre quelli citati sopra, laziali, furono concepiti come nuovi esclusivamente nell'ottica delle regole cosmatesche stabilite dalla famiglia di Iacopo e Cosma a partire dal XIII secolo, le quali norme erano, ovviamente, il normale sviluppo della tradizione artistica legata a questa bottega fin dal capostipite Tebaldo. In ogni caso, le considerazioni fatte finora, ci portano a riflettere su quanti pochi siano gli esempi di pavimenti che nelle condizioni in cui ci sono pervenuti, mostrano le caratteristiche delle file di quincuxes. Forse un po' di più sono quelli che mostrano file di guilloche, ma spesso queste sono state ricostruite.



Suggestivo ritratto della basilica di San Lorenzo in un acquerello di Achille Pinelli, realizzato attorno al 1831. Si vede anche il campanile che conserva ancora l'orologio meccanico ad ore Italiche con numerazione da I a VI.

Ritornando al pavimento di San Lorenzo fuori le Mura, non posso avallare, per le ovvie ragioni esposte sopra, la tesi di Glass per quanto riguarda una così tarda datazione alla metà del XIII secolo, per un pavimento che a mio parere mostra elementi fin troppo chiari di uno stile che appartenne alle scuole precosmatesche delle botteghe marmorarie di Roma. Gli stilemi parlano chiaramente della bottega di Lorenzo, o quanto meno di uno stile nato forse sotto Tebaldo marmorario e portato avanti dal figlio Lorenzo e poi da Iacopo.

Non potrei pensare ad una basilica così importante riportata allo splendore da un papa come Pasquale II che non l'abbia voluta dotare di uno stupendo pavimento musivo, in una epoca in cui l'irradiazione dell'arte *quadrataria et musivaria* iniziata a Montecassino aveva ormai coinvolto e illuminato di luce propria il rinnovamento religioso-architettonico in atto in tutta l'Italia. Piuttosto posso credere che il pavimento musivo fatto realizzare da Pasquale II, fosse stato poi ripreso, restaurato, adattato e migliorato sotto papa Innocenzo III e terminato per la grande occasione dell'incoronazione del nuovo Imperatore d'Oriente. Ma siamo nel 1217, in piena epoca cosmatesca, e non nella metà del XIII secolo, quando gli ultimi bagliori dei pavimenti musivi ad opera dei figli di Iacopo si erano probabilmente spenti nell'oratorio di San Silvestro nel 1246. La

datazione di Glass, quindi, che è quella ufficialmente accettata oggi, mi sembra non solo improbabile, ma addirittura impossibile! Ciò che potrebbe essere possibile, invece, è che dalla data dell'incoronazione, il pavimento, come l'arredo della chiesa e le sue strutture, potrebbero aver subito ulteriori modifiche, o forse ritocchi e restauri da parte dei futuri papi e vescovi, così come si ebbero i numerosi restauri documentati almeno a partire dagli inizi del '600[5]. Secondo quanto riferisce Glass, fu proprio nel 1619 che il pavimento delle navate laterali venne modificato a causa della realizzazione di altari barocchi, mentre maggiori sconvolgimenti si ebbero tra il 1855 e il 1864 sotto Virginio Vespignani il quale effettuò un riadattamento tra gli ultimi quattro intercolumni della navata. Diego Angeli riferisce che "*dopo la riedificazione la basilica fu restaurata più volte: sotto Nicola V (Parentucelli, 1447-55) che chiamò a dirigere i lavori il Rossellino; nel 1647 dai canonici regolari lateranensi che ne trasformarono la decorazione interna, e finalmente nel 1864 da Pio IX (Mastai-Ferretti), che la ridusse allo stato attuale togliendole gli altari e gli ornati aggiunti nel secolo xvii*".[6]



La basilica in una rara immagine prima del bombardamento del 1943. Si vede ancora la trabeazione del portico con il fregio di mosaico cosmatesco originale e gli affreschi medievali sulla facciata superiore che poi andarono irrimediabilmente perduti.

[5] *La basilica conobbe poi alterne vicende: per l'edificazione e la decorazione di Palazzo Farnese, papa Leone X si appropriò dei marmi, dei capitelli e delle colonne poste sul davanti della basilica; nel 1624 il cardinale Buoncompagni fece restaurare la cripta, la cappella di Santa Ciriaca, e ricostruire il soffitto orientale, crollato. Nel 1704 venne invece ideata, da Alessandro Galli, un nuovo grande piazzale semicircolare antistante la chiesa di San Lorenzo, dominata nel centro da una colonna sormontata dallo stemma della famiglia di papa Clemente XI, gli Albani. Con l'occupazione napoleonica, fu decretata la nascita di un cimitero extra-urbano, in quanto espressamente vietato qualsiasi tipo di sepoltura all'interno delle mura cittadine: sorse così, tra il 1811 ed il 1834, il primo nucleo del cimitero del Verano, nelle vicinanze della basilica e destinato ad ampliarsi rapidamente. Nel 1857 si procedette ad una sistemazione monumentale dell'area: Pio IX incaricò Virginio Vespignani di svolgere, tra l'altro, un restauro che restituisse l'aspetto originario alla basilica. Vespignani, infatti, contemporaneamente alla progettazione dell'accesso monumentale al camposanto, restituì l'assetto onoriano alla chiesa, eliminando le sovrapposizioni venutesi a creare nel periodo rinascimentale e barocco; durante tali lavori, vennero alla luce i resti di un oratorio con tre absidi, e numerose lastre tombali databili tra il IV ed il VI secolo. Fu eretta anche la colonna che tuttora si erge al centro del piazzale, con in cima la statua bronzea di San Lorenzo. L'intera operazione di risistemazione ebbe termine soltanto nel 1870. (da* www.archeoguida.it*).*

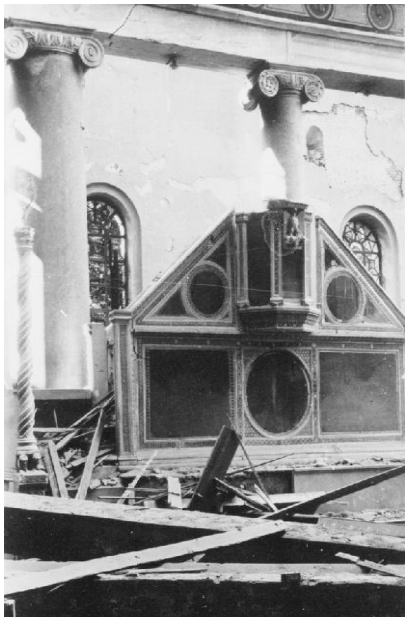
[6] Diego Angeli, Le chiese di Roma.

Poi bisogna annoverare gli infiniti scavi, specie nell'area pavimentale del presbiterio, volti soprattutto alla ricerca di reperti lapidei epigrafici antichi di cui Giovambattista De Rossi riferisce costantemente, ogni volta che avveniva una scoperta, nel suo *Bullettino di Archeologia Cristiana* negli ultimi decenni del XIX secolo.

Infine, cronologicamente, l'ultima e più significativa alterazione si ebbe nel 1943, nel secondo conflitto mondiale, a causa del primo bombardamento degli alleati su Roma. Una delle bombe centrò in pieno il pavimento cosmatesco nella navata centrale. Anche il mosaico del portico fu distrutto quasi interamente. Le immagini mostrano che l'ambone di destra si salvò miracolosamente. Si può immaginare i danni prodotti da un simile evento. Così, il pavimento che oggi vediamo è una ricostruzione che reimpiega buona parte del materiale antico, basata sugli schemi che si possono vedere nei documenti storici che restituiscono almeno l'aspetto del monumento come si presentava nel XIX secolo, quando probabilmente erano già state apportate sostanziali modifiche del disegno originale.



I resti della basilica e del portico appena dopo il bombardamento del 1943. Si può immaginare quali danni vi furono.





Due immagini che mostrano l'interno della chiesa dopo il bombardamento. L'ambone di destra risulta miracolosamente intatto, mentre il centro della navata è distrutto e parte del tetto crollato.

Lo stato del pavimento prima della distruzione bellica e dopo.

Da alcune stampe ed incisioni del XIX secolo, nonché da foto di archivio dei primi decenni del '900, possiamo farci un'idea dello stato in cui era il pavimento cosmatesco della basilica di San Lorenzo fuori le Mura, prima della distruzione del 1943. Purtroppo non ho trovato disegni e raffigurazioni anteriori al secolo XIX e tra le tante descrizioni delle chiese di Roma, solo tre brevi stralci meritano qui di essere ricordati. Il Pancirolli riferisce che "*Andando poi in commenda questa Badia, forsi che trà Cardinali l'ebbe il primo Olivierio Caraffa, creato da Paolo II, quale nel 1464, fece il suffitto indorato, et il suolo della chiesa…*"[7], il che farebbe pensare che un qualcosa al pavimento debba pur essere accaduto se il Caraffa rifece il "suolo della chiesa", e siamo nel 1464, quando era ancora fresca la memoria del rifacimento del pavimento nella basilica di San Giovanni in Laterano da parte di papa Martino V.

Il Baglione, invece, comincia ad accennare almeno a quello che sembra essere il particolare di maggior rilievo del pavimento della chiesa: il disegno dei cavalieri nella navata centrale: "*Il pavimento poi del Tempio è tutto commesso di marmi diversi e nel mezzo evvi un tondo grande dove sono alcuni a cavallo con diverse imprese intorno di draghi di musaico alla grossa, poiché alcuni gentil huomini romani insieme uniti a questa spesa concorsero*"[8]. Ma egli parla di "un tondo grande" e non di un riquadro scorniciato come si vede almeno dal 1843 ad oggi! Mi sembra strano che l'autore possa aver confuso un riquadro rettangolare con un grande tondo di porfido in cui vide la raffigurazione dei due cavalieri di "*musaico alla grossa*", con la qual frase, credo che egli avesse voluto intendere non un mosaico in *opus alexandrinum* di tessere quadrate minutissime di paste vitree, ma probabilmente, come nello stile dei pavimenti cosmateschi, in *opus tessellatum* di tessere lapidee di media grandezza. Baglione scriveva nei primi due decenni del 1600 e se egli vide un gran tondo al posto di un piccolo riquadro, significa che qualche trasformazione nel pavimento dovette esserci tra il 1630 e il 1800.

Infine, una descrizione più particolareggiata proprio delle figure dei due cavalieri che ormai si trovano in un riquadro invece che in un tondo di porfido come detto da Baglione, perché siamo ormai già nel 1862, la ricaviamo da Salvatore da Morrovalle:

"*Ora diciamo qualcosa del pavimento. Esso è fatto a diversi scompartimenti eseguiti per lavoro di tarsia con variopinti marmi di color vago…tutto il lavoro ottimamente condotto pare potersi riferire al secolo di Adriano Papa I, vale a dire all'ottavo. Nella navata grande è massimamente che quest'opera è degna di molta laude; in uno scompartimento sono così ritratti due cavalieri romani vestiti a modo dei bassi tempi, armati di lance sopra destrieri, tenenti scudi di forma triangolare e per insegna il leone più volte ripetuto. Il Panvinio ed alcuni che vennero dopo, tengono che nella metà del secolo decimoterzo questi gentiluomini romani facessero tutto a proprie spese il lastrico di questa chiesa. Ma, checcesia di questa parte, egli è certo che il resto del pavimento risale a secoli più remoti. E quanto ai cavalieri predetti, immaginarono taluni che non istessero ivi ab origine, ma che sostituiti fossero ad una lastra di marmo*"[9].

Fa piacere vedere come la formulazione di idee ed ipotesi oggi, siano in realtà state pensate anche secoli addietro. Come risulta evidente, la mia proposta, che è attualmente controcorrente rispetto a quelle di tutti gli studiosi della materia (come anche la Glass), secondo cui buona parte del pavimento della basilica non

[7] Ottavio Panciroli, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*, Roma, 1625, pag. 160. Ripreso poi da Filippo De Rossi parola per parola.
[8] Romano Baglione, *Le nove chiese di Roma*, Roma, 1639, pag. 150.
[9] Salvatore da Morrovalle, *La basilica di San Lorenzo fuor delle Mura*, Bologna 1861, pag. 87.

può datarsi alla metà del XIII secolo, fu anche quella di Morrovalle. La decorazione dei due cavalieri, che comunque non è detto che significasse per forza la commissione di realizzazione del pavimento, molto probabilmente non era "*ivi ab origine*", come ipotizzato anche dall'autore predetto, ma potrebbe rapportarsi piuttosto ad un restauro o riadattamento dell'antico pavimento precosmatesco.





Sopra, il pavimento come si vede nell'incisione di Rossini; sotto, nella giusta prospettiva da una foto di Andersen di inizio '900.

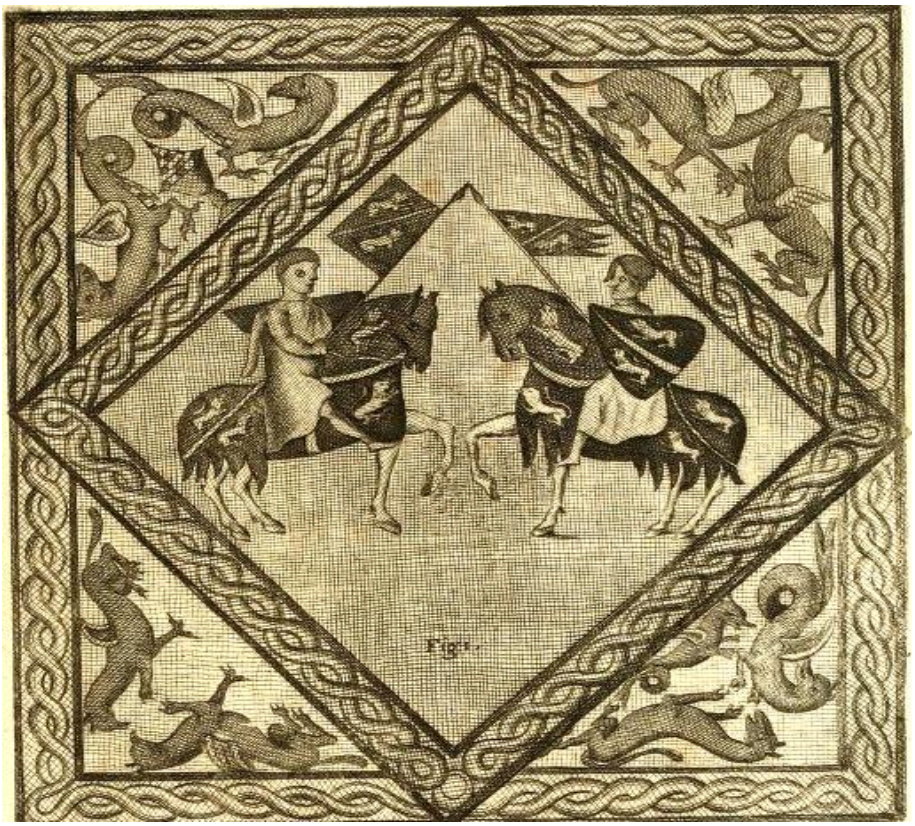
Sotto: raffronto tra due immagini in cui si vede il riquadro dei due cavalieri nel pavimento al centro della navata maggiore, come si vedeva sicuramente dal 1800 circa al luglio del 1943 e nell'immagine in basso, come si vede oggi dopo il restauro. I due cavalieri romani sono scomparsi e con essi i presunti committenti del pavimento.

La più antica raffigurazione che ho trovato è quella di Luigi Rossini risalente al 1843 (immagini sopra). Sebbene la prospettiva sia alquanto sfasata, mostrando dimensioni alterate per eccesso rispetto alle stature degli uomini, il disegno del pavimento sembra essere più o meno lo stesso di oggi. La fila centrale con i grandi riquadri che propongono una doppia successione annodata di quincuxes, separati dalla raffigurazione dei due cavalieri romani al centro. Le due file laterali, a destra e a sinistra dei riquadri, esibiscono lo stesso motivo di losanghe disposte di punta con quadrati al centro che si vedono rifatte oggi. Ciò che cambia è il centro del riquadro con i due cavalieri raffigurati che nell'antico pare fossero in un tondo, poi nel riquadro che si vede nelle foto che seguono ed oggi nel restauro realizzato dopo il 1943.

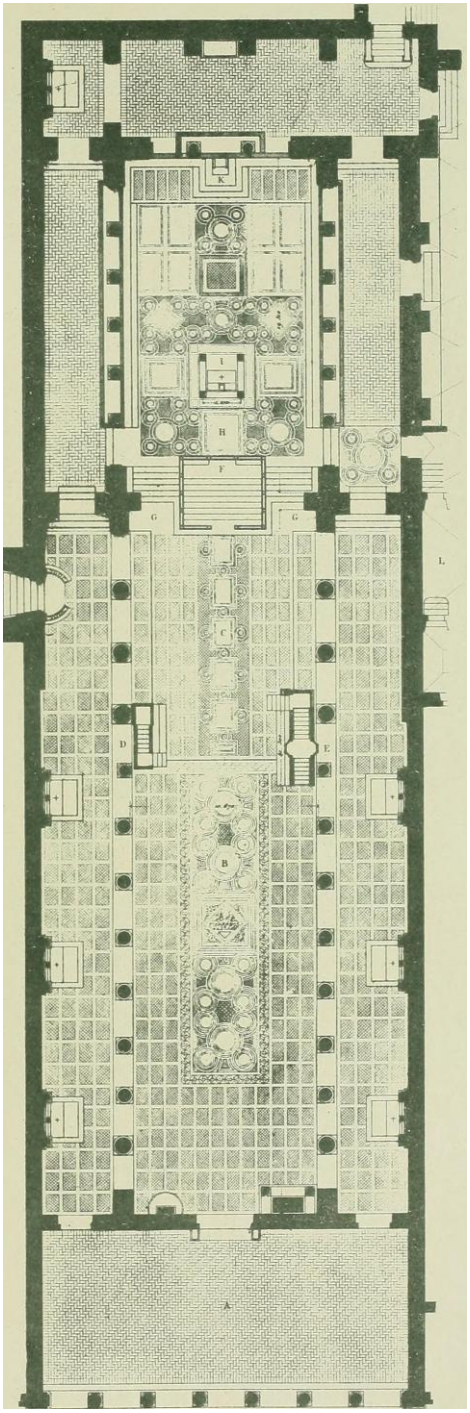


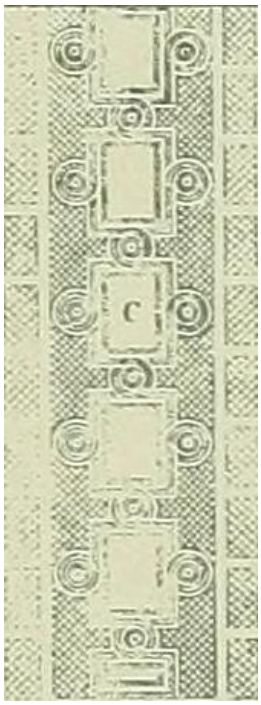
(immagine dal libro *Roma di Dante* di A. Muñoz, del 1921)

Qui a destra si vede la bellissima raffigurazione del riquadro come disegnato da Giovanni Giustino Ciampini in Vetera Monimenta, del 1699. Ciampini riporta questa immagine nell'ambito del suo studio storico sui mosaici antichi, ma non la descrive nei dettagli. Tuttavia, possiamo ammirare bene come il disegno si presentava alla fine del '600.

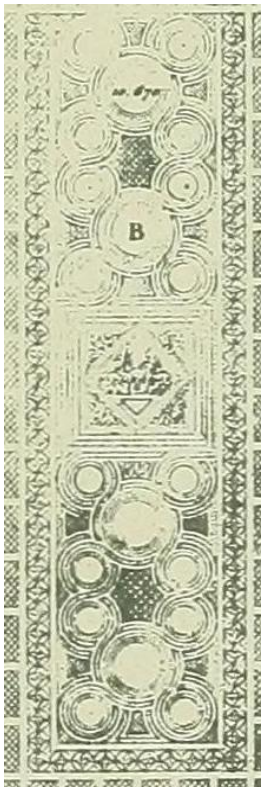


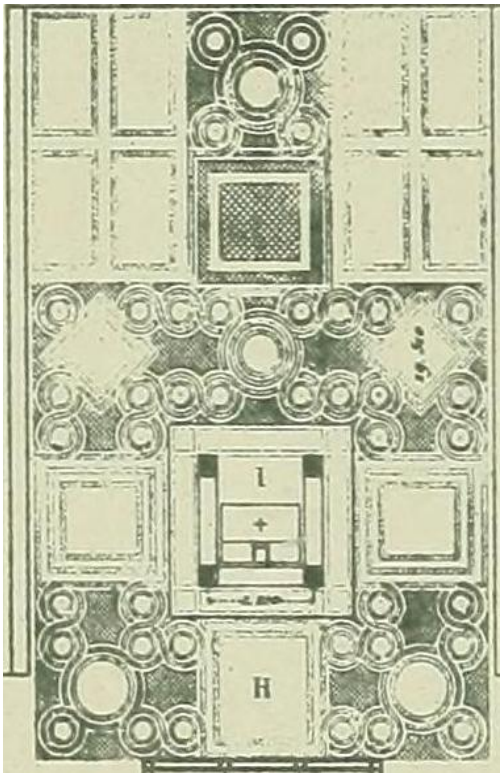
Una pianta della basilica che esibisce anche il disegno, almeno nelle parti più importanti e la suddivisione delle partizioni reticolari, del pavimento musivo è ricavabile dall'opera *Édifices de Rome moderne*, di Paul Letarouilly, pubblicata per la prima volta nel 1860 e quindi con i disegni che si riferiscono allo stato del pavimento prima di quella data quasi in concomitanza degli ultimi significativi restauri ottocenteschi.





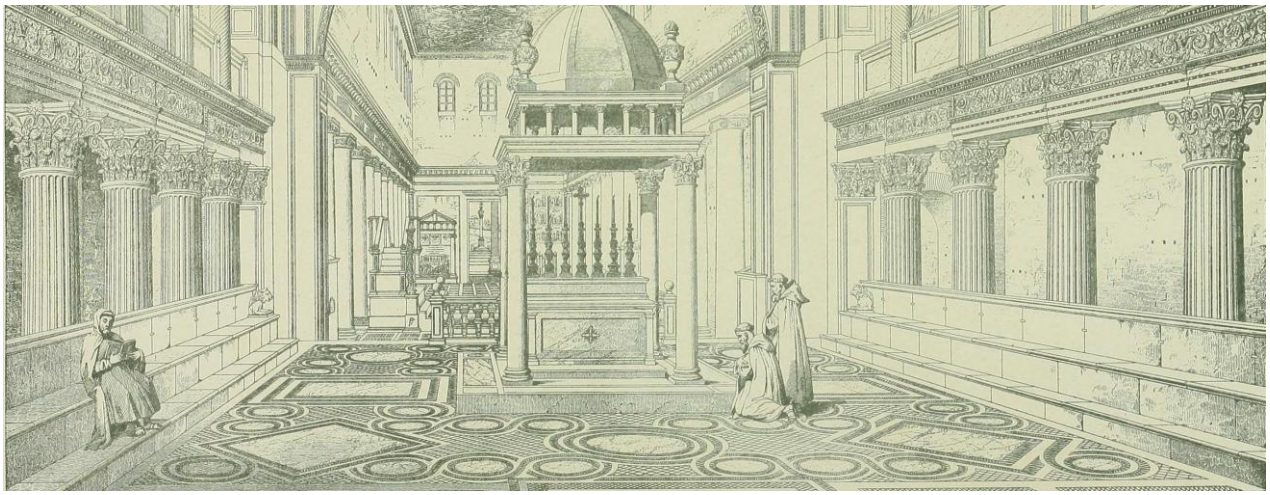
In questa sequenza di immagini, si può vedere la pianta del pavimento proposta da Letarouilly. La prima a sinistra mostra l'intera estensione nella navata centrale, fino al presbiterio. Le altre sono dettagli ingranditi. Qui a sinistra si vede la sequenza di riquadri annodati a guilloche; sotto a sinistra la prima sequenza di quincuxes annodati a guilloche, con il riquadro centrale dei due cavalieri; a destra la pianta del pavimento del presbiterio rialzato. Si alternano in successione quadrata sette quincuxes annodati di cui due hanno quadrati diagonali al centro, uno ortogonale e tre quincuxes normali. Resta isolato quello in alto, in prossimità del trono episcopale. Sebbene aggiustato ottimamente nel suo assetto, tuttavia, il disegno non sembra mostrare una sua logica conforme ai dettami cosmateschi e non si spiega, per esempio, la presenza degli otto riquadri rettangolari in alto che fanno perdere omogeneità e uniformità stilistica al pavimento.







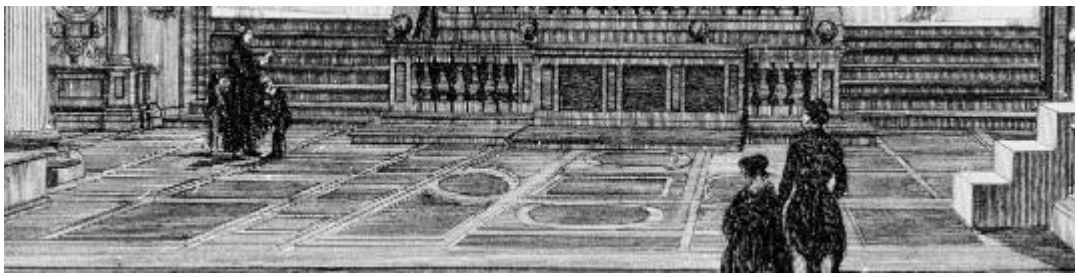
Navata centrale, parte del riquadro dei cavalieri e doppio quincux. Letarouilly, 1860



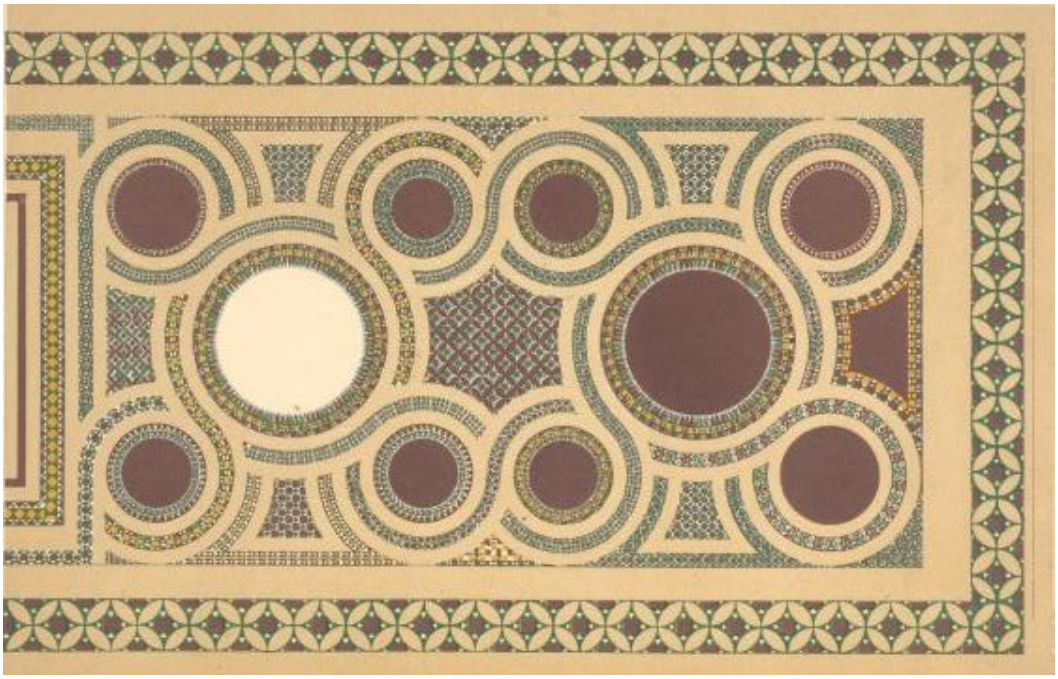
Presbiterio, serie di quincux disegnati da Letarouilly nel 1860.



Navata centrale, riquadro dei cavalieri e partizioni reticolari laterali prossime agli amboni. Disegno di Philippe Benoist in Rome dans sa grandeur, del 1870, quando i restauri erano tutti completati.



Il dettaglio del pavimento prima del presbiterio rialzato tratto dal disegno di Luigi Rossini del 1843, prima dei restauri, sembrerebbe mostrare un aspetto diverso da quello che si può vedere nella pianta di Letarouilly del 1860. Purtroppo non si hanno ulteriori riscontri di questa diversità e non si evince fino a che punto possa essere dipesa dalla mano di Rossini.



Il disegno sopra, di cui non ho la fonte da cui è tratto, mostra il pavimento a colori in corrispondenza dei primi due quincuxes annodati prima del riquadro dei due cavalieri romani, come era nel 1848. Il confronto con foto moderne, mostra che sostanzialmente l'opera è rimasta identica nel disegno degli elementi. Le uniche diversità si riscontrano nel dettaglio del disco in alto a destra nel primo quincux: qui mostra chiaramente una sola fascia decorativa semplice circolare che corre intorno al disco di porfido rosso; oggi vi sono ben quattro fasce sottili di decorazione tutte di triangoli raggianti. Il grande disco centrale del secondo quincux sembra essere vuoto, o di marmo bianco; può darsi che l'autore avesse disegnato di color bianco un disco di marmo grigio, come si vede oggi. Un altro piccolo dettaglio, è la fascia curvilinea di decorazione dell'ultimo disco in alto a sinistra nel secondo quincux che qui è interrotta dalla fascia di marmo bianco, mentre oggi è continua.







Sopra il primo quincux.
Sotto a sinistra il dettaglio della decorazione a quattro fasce attorno al primo disco di destra del quincux;
a destra la seconda fascia attorno al disco, che continua per un pezzetto al posto della fascia di marmo bianco.

Analisi del pavimento attuale.

Diamo uno sguardo adesso alle condizioni del pavimento attuale, agli elementi stilistici di cui è riccamente decorato grazie ai quali sarà possibile stabilire quasi con certezza il passaggio in questa basilica dei veri maestri Cosmati, della bottega marmoraria di Lorenzo.

L'analisi sarà condotta sui dettagli delle immagini effettuate nel gennaio del 2011. Appena si entra in chiesa, si osservano subito innumerevoli ripartizioni reticolari che si estendono anche alle navate laterali. Queste sono in buona parte ricostruite utilizzando materiale antico di reimpiego. In particolare, sono sfruttate le piccole tessere di porfidi, verdi rossi e di giallo antico per riempire le campiture dei patterns i cui moduli grandi sono formati da tessere uniformi in massima parte di marmo bianco, ma comunque molto antiche. Allineato con la navata maggiore, si fa spazio tra questi rettangoli un riquadro in particolare interesse che, diversamente dagli altri, è fatto quasi interamente di tessere originali. Si tratta di una *rota*, con al centro un gran disco di marmo grigio frammentato, attorno al quale girano due fasce di piccoli triangoli raggianti, rossi e verdi, una fascia circolare di marmo bianco più moderna, una seconda fascia decorativa originale con motivo a stella cosmatesca dove le piccole tessere quadrate bianche centrali sostituiscono quelle antiche originali di giallo antico. Le eleganti campiture angolari del riquadro sono formate da una dozzina di file ricurve fatte di minutissime tessere triangolari contrapposte, rosse, verdi e bianche. Nel mezzo di queste campiture sono inseriti dei piccoli dischi di porfido rosso.

L'interno della basilica oggi. Appena si entra si vedono le decine di partizioni reticolari e la rota con il disco di marmo grigio descritta in questa pagina.



Proseguendo oltre, nella navata principale, dato che nelle laterali vi sono solo rettangoli di motivi geometrici ricostruiti di cui poi vedremo alcuni più significativi, incontriamo i grandi quincuxes annodati e separati dal riquadro

che anticamente mostrava l'immagine mosaicata dei due cavalieri romani. E' questo tratto il più bello ed interessante del pavimento della basilica di San Lorenzo fuori le Mura, prima di arrivare al presbiterio rialzato. I quincuxes di questa parte che, presumibilmente, rispecchiano in modo abbastanza reale dimensioni e stili di come furono concepiti *ab origine*, meravigliosi a vedersi nelle loro splendide decorazioni e nella magnificenza dei loro dischi di porfido rosso. La semplicità, o forse quella sorta di sobrietà nella scelta degli elementi figurativi e cromatici che rispecchia in pieno la classicità romana ereditata dalle botteghe marmorarie di Roma, in contrapposizione alla ricchezza geometrico-decorativa fiammante e ricca di dettagli fito-zoomorfi delle opere siculo-campane di tradizione bizantino-islamica, risulta in questo tratto pavimentale al massimo della sua evidenza.

I primi due quincuxes concatenati a guilloche. Si nota il parsimonioso uso del giallo antico nelle decorazioni. Cosa che si riscontra anche nei disegni visti sopra a significare che il restauro non ha cancellato l'aspetto antico.



Da notare che questa tipologia di quincuxes, con i grandi dischi di porfido rosso, e identiche decorazioni nelle fasce e nelle campiture, si trova per esempio anche nel pavimento della chiesa di San Saba e del Sancta Sanctorum. Evidentemente questi pavimenti sono più o meno coevi e furono realizzati dalle stesse botteghe marmorarie.

Se vi è una lode da dover fare a chi si accinse a ricostruire il pavimento, forse proprio su commissione di quei due anonimi cavalieri romani nella perduta raffigurazione, non è dato sapere. Sta di fatto che il pavimento è certamente ricostruito, visto che la "prova delle fasce" di marmo bianco che delimitano *rotae* e decorazioni curvilinee, anche in questo caso sembra volerci indicare che esse non appaiono essere più antiche del XV secolo. Pochissime sono quelle frammentate e lo stato di usura sembra riferirsi, come negli altri casi già visti, a materiali risalenti al XVII-XVIII secolo. L'eleganza e i colori delle decorazioni, invece, realizzate in parte o in tutto con tessere originali, ci mostra che siamo davanti ad un lavoro che può attribuirsi a Lorenzo di Tebaldo, visto che il quincux e il pavimento del duomo Ferentino fatto da suo figlio Iacopo sembra essere sensibilmente diverso da questo. La semplicità del disegno, la cupa eleganza dei colori predominanti, come il porfido rosso e verde, sapientemente arricchita da una parsimoniosa scelta del giallo antico, sono elementi stilistici che abbiamo già imparato a riconoscere nei lavori precosmateschi di Lorenzo, la



cui tradizione si è tramandata nelle opere del figlio Iacopo attraverso una rilettura dei canoni paterni nell'uso meno moderato dello stesso giallo antico e nel riproporre micromodelli geometrici più impegnativi. Tuttavia, le fasce decorative di questi quincuxes mostrano una intarsiatura così minuziosa, ricca di minutissime tessere, che farebbe pensare ad un'opera del XIII secolo. In effetti, può darsi che i lineamenti del disegno pavimentale siano stati mantenuti uguali all'antico, mentre le fasce potrebbero essere state ricomposte dai Cosmati tra il 1215 e il 1216, in occasione dell'incoronazione di Pierre di Courteny nel 1217 (alcuni testi antichi riportano la data del 1216).

Per esempio, la campitura interna compresa tra i primi due quincuxes, potrebbe essere quasi totalmente originale invece che ricostruita. Le minutissime tessere che compongono il motivo di losanghe oblunghe disposte di punta a formare all'interno stelle a quattro punte, scomposte in elementi minori triangolari bianchi e verdi, considerato anche la forte usura delle stesse, formano un insieme che appare essere piuttosto originale che ricostruito. Se si eccettua qualche tessera oblunga verde posta a sostituzione di quelle rosse, il resto delle campiture risulta cromaticamente simmetrico, ciò che invece non era quasi mai rispettato nei restauri e rifacimenti dei pavimenti cosmateschi fino al XVIII secolo.

Un dettaglio della bella decorazione di losanghe oblunghe che formano una stella a quattro punte, con triangolini e un quadrato al centro.

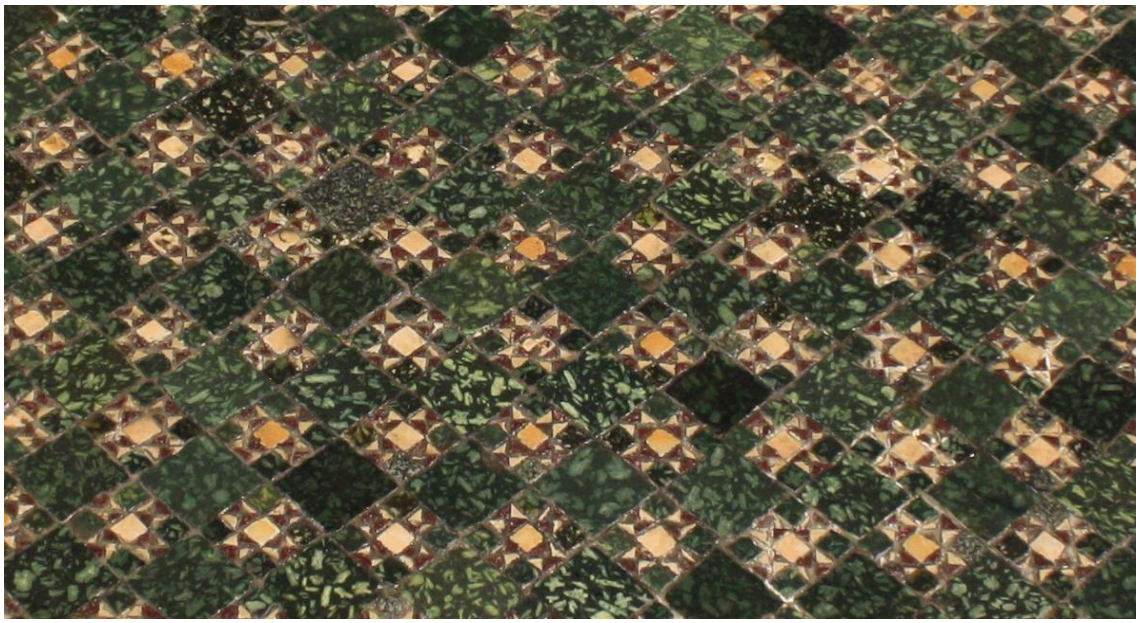


In basso a sinistra si vede la decorazione curvilinea inusuale, a destra il primo quincux con la decorazione a farfalla intorno al disco centrale; sotto si vede il dettaglio della decorazione a stella cosmatesca nella campitura centrale tra i due quincuxes. A differenza della precedente, questa è stata quasi interamente ricostruita, e la differenza di lavoro tra le due campiture è ben evidente.

I due quincuxes che seguono il riquadro centrale, mostrano ancora di più l'opera della bottega marmoraria di Lorenzo che sarà poi indiscutibilmente confermata dagli elementi stilistici che riscontreremo nel pavimento del presbiterio rialzato. Due dischi di marmo grigio, anch'essi frammentati, prendono il posto del porfido rosso e forse si tratta di una sostituzione degli originali. Questi due quincuxes, sebbene siano identici ai precedenti per disegno e stile, mostrano elementi decorativi sensibilmente diversi ma riferibili comunque alla stessa bottega. Più precisamente, credo che si possano distinguere stilemi isolabili e attribuibili al figlio Iacopo, come la fascia decorativa a "farfalla" intorno al disco centrale del primo quincux. E' uno stile che si riscontra particolarmente nelle opere di Iacopo, Cosma e Luca di cui i pavimenti di Ferentino e Anagni ne sono pieni. Più inusuale, invece, è la decorazione curvilinea a piccoli esagoni intersecantesi fatti di listelli sottili a raggiera e minute tessere esagonali di giallo antico di collegamento.









La connessione di uno dei dischi esterni a quello centrale del secondo quincux. Si può notare come le fasce bianche marmoree siano visibilmente meno antiche. Le fasce decorative curvilinee e circolari, sono qui ricostruite con molta perizia e a tratti sembrano quasi essere originali.





Qui sopra si vedono due fasce decorative nello stesso quincux in cui il motivo di triangoli uniformi e scomposti è identico, ma la mano compositrice è nettamente diversa. Più originale sembra la sezione nella foto di sinistra e ricostruita, con le immancabili sbavature dovute alla fuoriuscita dell'allettamento della malta, nella foto a destra. La ricomposizione del pavimento, sembrerebbe così essere stata eseguita nel tempo ricostruendo i motivi con l'utilizzo del materiale antico e probabilmente trasferendo piccole intere sezioni originali, come potrebbe essere anche quella che si vede nella pagina successiva.





Il meraviglioso dettaglio della figura sopra, che è ripreso dalla foto a sinistra, cioè da una campitura intera, mostra la stessa caratteristica che abbiamo riscontrato nel pavimento della chiesa di S. Benedetto in Piscinula, cioè l'intarsiatura delle tessere che, nonostante l'usura del tempo mostrano il lavoro di tessellatura. Questa campitura potrebbe essere una porzione totalmente originale dell'antico pavimento in cui sono state forse sostituite solo alcune losanghe verdi. Anche il lavoro di simmetria cromatica tra gli elementi minori triangolari è ben rispettato, segno del lavoro originale dei Cosmati.

La sequenza delle lastre di porfido rosso elegantemente racchiuse in una cornice con quattro dischi annodati uno su ogni lato.
Nella foto piccola si vede il dettaglio di una fascia decorativa con il classico motivo a "farfalla" scomposto da listelli di marmo di giallo antico. In basso,il primo disco della prima lastra. La fascia decorativa mostra segni di disfacimento che il restauro non ha ancora sanato.

Superati i quattro quincuxes i quali terminano quasi in corrispondenza dei due amboni, ci si imbatte in una sequenza di cinque grandi lastre rettangolari di porfido rosso interconnesse tra loro linearmente da una annodatura a guilloche. Ciascuna lastra è scorniciata, quindi, da due fasce decorative di cui quella esterna annoda quattro dischi di porfido, uno per ciascun lato. In realtà, la prima lastra è un frammento perfettamente tagliato ad un quarto della sua lunghezza il che dimostra che questo "corridoio" pavimentale un tempo doveva essere più lungo, almeno a comprendere una sesta lastra di porfido. Un altro dettaglio, non meno importante, è che le fasce marmoree bianche in questo tratto del pavimento sono chiaramente più antiche di quelle presenti nei quincuxes precedenti, e forse alcune di esse sono originali.







Anche qui si notano gli elementi stilistici classici della bottega di Lorenzo, o di suo padre Tebaldo: la stella cosmatesca, nella variante cromatica del giallo su fondo verde e rosso, elegantissima; le fasce decorative a motivo di farfalla con i listelli sottili color giallo antico, colore preferito di quei maestri e usato con estrema sapienza di gusto; i motivi di quadratini, rossi e verdi; infine le grandi lastre di porfido rosso utilizzate in un disegno che rispetta pienamente quella classicità romana che sta alla base della "componente locale" stilistica delle botteghe marmorarie di Roma, in contrapposizione a quelle di influenza meridionale. Il disegno qui proposto è come un macromodello di quelli a ridotte dimensioni che si vedono non solo negli altri lavori pavimentali, anche di altre botteghe di marmorari, ma anche e soprattutto nelle trabeazioni mosaicate dei chiostri, come quelli di San Giovanni in Laterano e San Paolo fuori le Mura, e rappresentano così uno dei segni più distinti della componente classica romana.







Due dei dischi a motivi cosmateschi che fanno da cornice alla seconda lastra di porfido rosso.

A sinistra un motivo piuttosto inusuale in quanto realizzato con tessere a losanga oblunghe piccole che formano, insieme alle tessere a scudo grandi, triangoli sferici di medie proporzioni. Si notano i punti in cui mancano le tessere triangolari di riempimento e alcune sostituzioni con tessere rosse al posto delle verdi. A destra il noto triangolo di Sierpinski, nella bella soluzione cromatica di rosso porfido rosso.

Nelle immagini precedenti, la seconda lastra di porfido rosso e due dei suoi dischi che si presentano stavolta decorati con due motivi di cui quello a sinistra meno usuale nel repertorio cosmatesco e quello a destra tipicamente della scuola di Iacopo, Cosma e Luca. Le condizioni dei due dischi sembrano essere identiche e, probabilmente, essi risultano in buona parte originali. L'usura del tempo sulle tessere è ben evidente e questo dettaglio potrebbe essere preso come modello per gli altri ulteriori confronti con rifacimenti postumi del pavimento. Si vede che nei tratti originali si nota non solo l'usura delle tessere minute, ma anche la frammentarietà di quelle più grandi. Il triangolo di Sierpinski che si vede a destra è una componente locale nota nella bottega marmoraria di Lorenzo. Esso è presente in diversi pavimenti di Roma, come San Clemente, San Lorenzo fuori le Mura, San Crisogono, San Gregorio al Celio, Santi Giovanni e Paolo al Celio, e fuori Roma ad Anagni nei resti del pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis che sono stati rimontati nella chiesa di S. Paolo in S. Giacomo, come anche nel pavimento della cripta di San Magno nel duomo di Anagni, in stile più semplice nel pavimento del duomo di Ferentino, come se si trattasse dell'idea *in nuce* di Iacopo poi trasmessa al figlio Cosma, e quindi nel pavimento del duomo di Civita Castellana. Tutto ciò fa degli elementi decorativi visti finora una sorta di firma stilistica evidentissima della componente locale che contraddistingue la bottega marmoraria di Lorenzo.

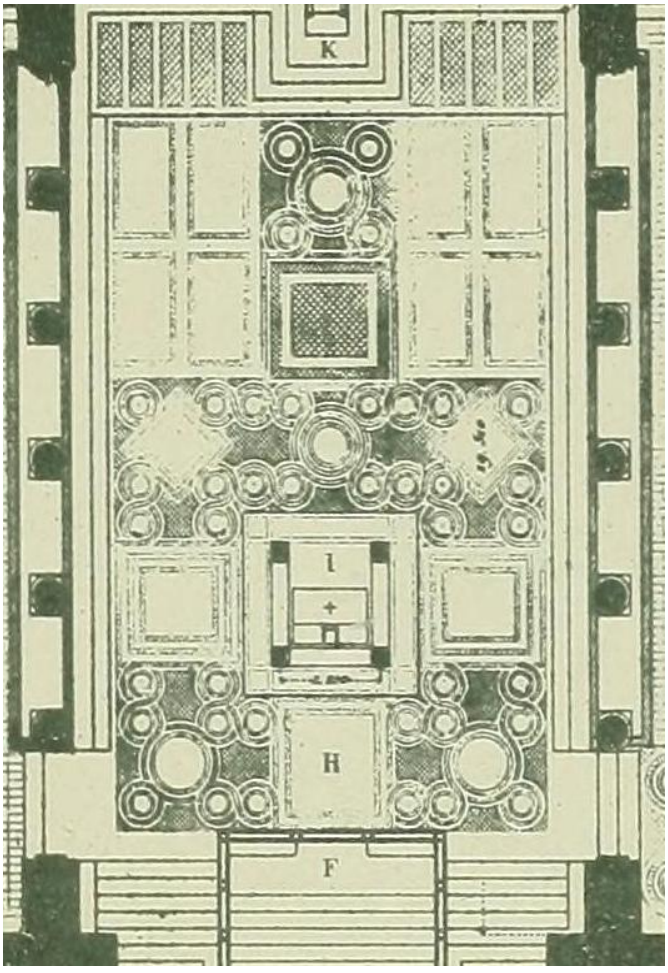


Qui sopra si vede l'ultima lastra di porfido rosso incorniciata in una splendida e ricca decorazione classica di quadratini di giallo antico alternati a scomposizioni di minutissimi triangoli. Alcune delle fasce marmoree bianche sono ancora originali, specie quella al centro a destra che lega la cornice superiore al disco destro. E' a forma di F, come già visto in molti luoghi e data la sua condizione di usura, rispetto alle altre, è certamente originale.

I motivi scanditi dai patterns delle ripartizioni sono sostanzialmente quelli del repertorio precosmatesco, di cui gran parte riutilizzato nei pavimenti dei

Cosmati nel XIII secolo. Essi sono abbastanza semplici e a tessere uniformi grandi: ottagoni collegati da quadrati, moduli a stella cosmatesca alternati a tessere quadrate, qualche motivo *ad triangulum* e soprattutto vari motivi *ad quadratum* in diverse tessiture; la stessa decorazione di losanghe oblunghe disposte di punta, nella fascia grande che delimita i quincuxes, anche se in buona parte ricostruita, è riferibile ai primi pavimenti precosmateschi. La si vede identica nel pavimento ricostruito da Martino V nella chiesa di San Nicola a Genazzano, e proveniente dall'antico pavimento di San Giovanni in Laterano o delle chiese coeve vicine. Tra questi patterns, ne troviamo uno che riveste particolare importanza e che ritroviamo nei pavimenti più antichi. Il riquadro è tessuto ortogonalmente con tessere uniformi quadrate, che in questo caso sono di marmo bianco, ognuna delle quali è scorniciata da una piccola fascia decorativa fatta di quadratini disposti di punta. Questo motivo che si vede anche nei pavimenti di San Clemente, San Crisogono, ecc., originariamente prevedeva, molto probabilmente, l'uso di tessere uniformi di giallo antico che per la preziosità del materiale nel tempo furono distaccate e sostituite con del marmo bianco. La chiesa è tappezzata di queste partizioni reticolari, specie nelle navate laterali, tuttavia non le abbiamo considerate con l'importanza dovuta perchè esse, pur utilizzando parte del materiale antico, sono il frutto di una ricostruzione degli ultimi secoli.

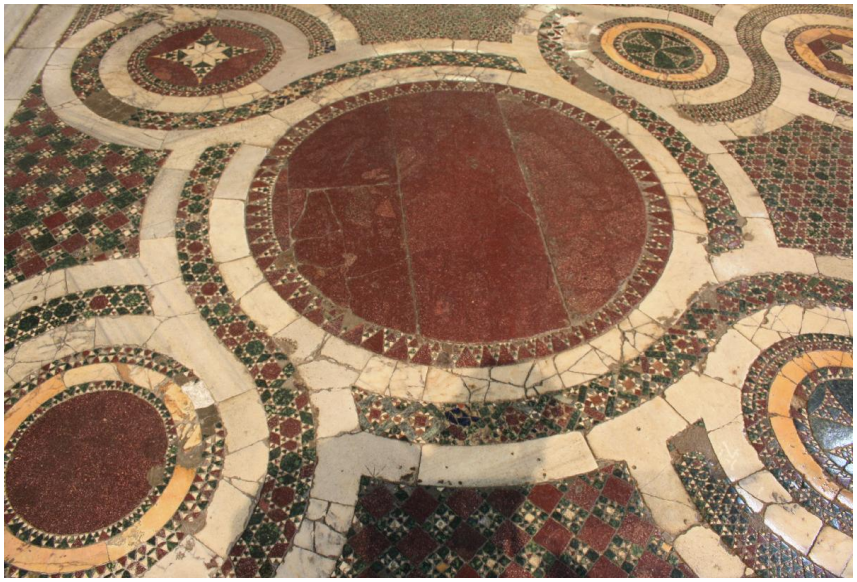
Il pavimento del presbiterio



Come di vede dal disegno di Letarouilly del 1860, il pavimento del presbiterio rialzato era formato da una fila quadrata di quincuxes annotati tra loro a guilloche, come per fare da cornice al ciborio. Oltre quell'area si vedono otto ripartizioni reticolari che però non presentano motivi cosmateschi all'interno, mentre la fila centrale ha un riquadro seguito da un quincux normale isolato. E' difficile poter dire qualcosa su una presunta coerenza ed omogeneità del disegno pavimentale, quando è abbastanza certo che il tutto è stato ricostruito prelevando il materiale dall'antico. L'intento di creare una cornice di quincuxes concatenati intorno al ciborio è certamente sensata e corrispondente ai dettami cosmateschi dell'epoca, ma non si spiega per esempio la discontinuità creata dalle partizioni rettangolari prive di decorazioni interne e la presenza isolata di un quincux che sembra fare da tappeto davanti al trono episcopale. Al di la di queste considerazioni, il pavimento del presbiterio sembra essere coevo a quello dei riquadri rettangolari visti nella navata maggiore. Potrebbe trattarsi di una ricostruzione o riadattamento dell'antico pavimento, fatta eseguire entro il 1216 da Innocenzo III, committente per eccellenza dei maestri della bottega di Lorenzo, per l'occasione dell'incoronazione di Pierre de Courtenay. In quell'occasione il maestro Iacopo, forse aiutato dal giovane figlio Cosma, diresse il cantiere in San Lorenzo. E le tracce cosmatesche, infatti, non si limitano al solo pavimento, ma sono ben evidenti anche in molti elementi dell'arredo presbiteriale, come le lastre che fanno da cornice al ciborio, realizzate in parziale *opus tessellatum* con tessere lapidee e di paste vitree colorate. Dati gli elementi riscontrati, l'opinione espressa mi sembra la sola che possa spiegare, fino a prova contraria,

la storia del pavimento di San Lorenzo fuori le Mura e da cui scaturisce che l'attribuzione alla bottega di Lorenzo appare essere fin troppo ovvia. In mancanza di documentazione è difficile ricostruire tutte le vicende che hanno portato il monumento allo stato attuale, specie per quanto riguarda i riferimenti più antichi, tuttavia l'evidenza stilistica è per noi un libro aperto nel quale possiamo trovare sufficienti dettagli per formulare ipotesi più che attendibili.





Sopra, il lato sinistro del presbiterio e l'inizio della concatenazione di quincuxes annodati.
A destra, il primo quincux. Il disco di porfido rosso centrale è frammentato, così come la maggior parte degli elementi marmorei bianchi che delimitano le decorazioni. Lo stato di usura di questi elementi è quello che dovrebbero mostrare la gran parte degli altri pavimenti cosmateschi, se non fossero stati ricostruiti in epoca barocca.

Per la Glass (op. cit. pag. 102) questo pavimento è "the most fantastic and complex pattern appearing in any Cosmatesque pavement…When compared to the simple roundels framing the ciboria in S. Maria in Cosmedin and in the cathedral at Anagni, the virtuosity of the work of S. Lorenzo fuori le Mura is overwhelming".



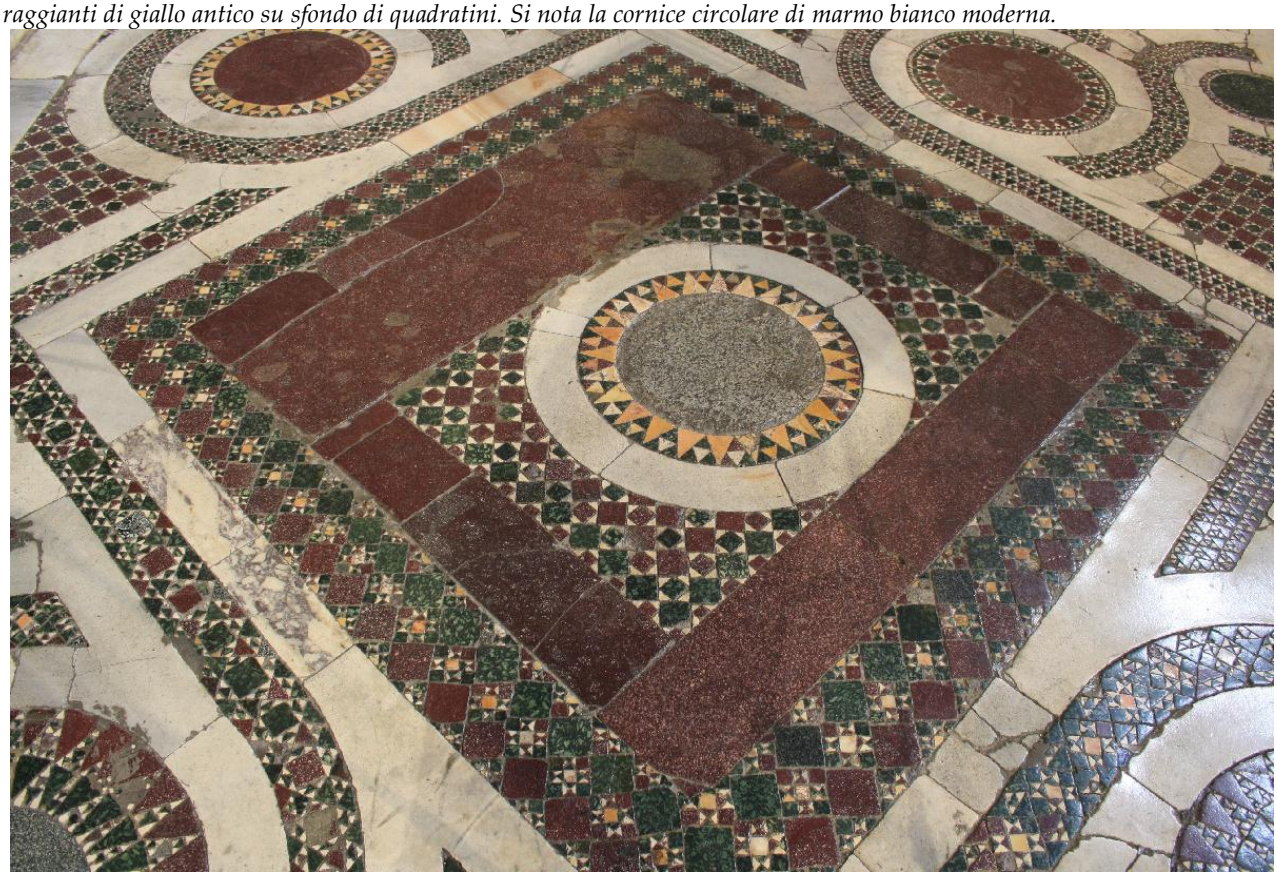
Esempio di come dovrebbero essere le fasce marmoree bianche originali dei pavimenti del XII-XIII secolo. Il confronto con quelle dei rifacimenti barocchi è immediato ed evidente. Sotto: una bella lastra di porfido rosso, scorniciata a motivo di farfalla, tipicamente cosmatesca.





La bella concatenazione a guilloche tra i dischi esterni di due quincuxes.

Sotto: Una delle lastre di porfido rosso, frammentaria e distrutta al centro, è ricostruita con un disco di triangoli raggianti di giallo antico su sfondo di quadratini. Si nota la cornice circolare di marmo bianco moderna.

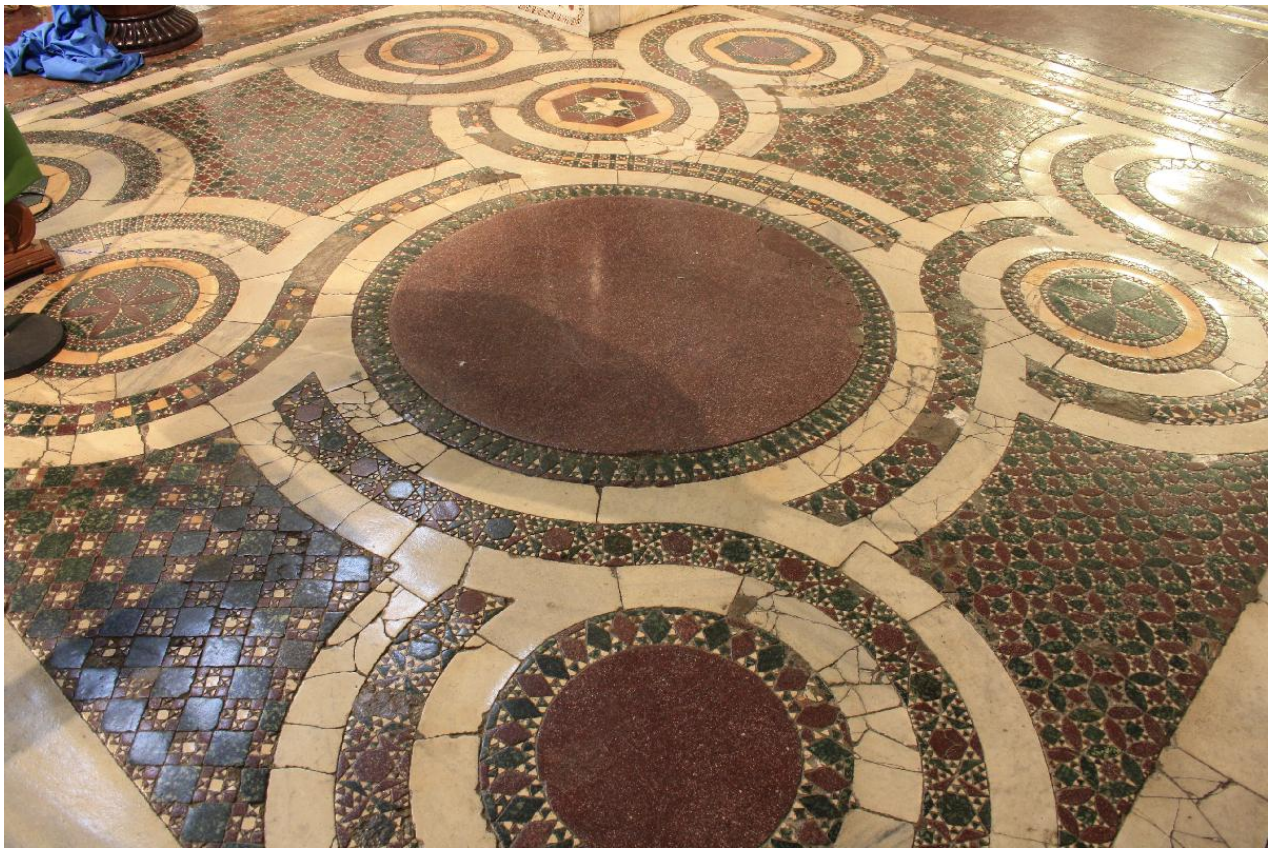




Il pavimento che sta dietro il ciborio, si vede il riadattamento in corrispondenza dei due dischi laterali a destra, sostituiti da grate di marmo. Si nota anche la differenza delle fasce di marmo bianche con le stesse del quincux precedente. Nonostante siano anche in questo caso antiche, non sembrano essere usurate come le precedenti.



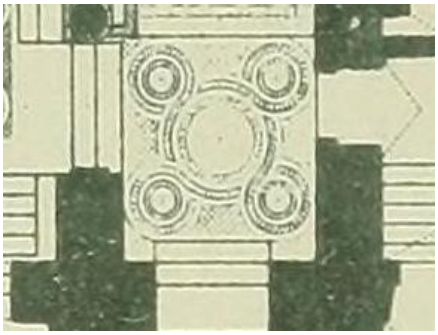
La zona pavimentale destra del presbiterio. Si vedono i dischi decorati con motivi cosmateschi.



Il primo quincux della zona destra del presbiterio, con tutte le sue decorazioni curvilinee e delle campiture, classicamente di scuola cosmatesca. Anche in questo caso si ritrova un moderato, ma sapiente impiego del giallo antico, nelle cornici dei dischi laterali che mostrano una eleganza unica.



Alcuni dei dischi del pavimento sul presbiterio con decorazioni classiche cosmatesche.



Tutto intorno al ciborio, realizzato dai figli di *magister Paulus*, Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso nel 1148, sono state disposte lastre e plutei certamente smembrate da una antica recinzione presbiteriale. Alcune di esse mostrano chiaramente la firma stilistica dei maestri Cosmati, altre sembrano essere opera di altre scuole, probabilmente anche di influenze campane, che passarono nel cantiere della basilica probabilmente dalla seconda metà del XIII secolo. Le lastre non hanno una disposizione logica, sensata, e molte di esse appaiono come un adattamento al perimetro del gradino di marmo su cui si erge il ciborio. Il disegno della pianta del pavimento fatto da Letarouilly, mostra il quincux isolato che si trova a destra del presbiterio che non è sovrastato da ostacoli. Oggi lo si vede come nella foto qui sotto.

Sopra: il disegno di Letarouilly del quincux isolato a destra del presbiterio.
Qui a destra: lo stesso quincux come si vede oggi, ostacolato da un muro di marmo. Anche qui le decorazioni sono quelle cosmatesche, ma le fasce di marmo bianche sono moderne, segno di ricostruzione del XVIII o XIX secolo.



Una porzione pavimentale isolata, ricostruita in corrispondenza della scaletta di marmo che sta a destra del presbiterio. E' evidente la ricostruzione, dovuta molto probabilmente ai restauri conclusi nel 1870, ma non è da escludere ritocchi anche recenti.





Una delle lastre cosmatesche che stanno sotto il ciborio. E' evidente la firma dei Cosmati.



Una lastra, invece. Dovuta molto probabilmente ad una scuola diversa da quella di Lorenzo e Cosma, di probabili influenze campane, notandosi le raffigurazioni dei bei fiori di petali rossi, applicazione rara se non improbabile nella scuola classica romana.

BASILICA DI SAN MARCO



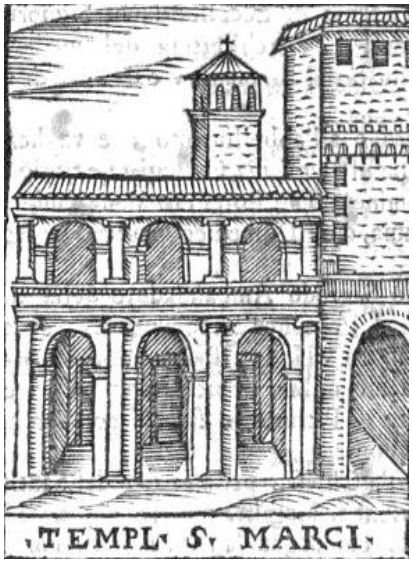
Veduta del piccolo Palazzo Venezia e della Basilica di San Marco, in un disegno di Paul Letarouilly, circa 1860.

E' difficile pensare che la basilica di San Marco non fosse già dotata di un pavimento musivo quando nel 1154 i marmorari Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso, figli di *magister Paulus*, firmarono il ciborio, poi andato distrutto. L'iscrizione che ricorda l'evento è riportata da Forcella e commentata da De Rossi, ed è del seguente tenore:

✠IN N. D. MAGR. CIL. PRR. CARD.
S. MARCI IVSSIT HOC FIERI PRO
REDEMPTIONE ANIMAE SVAE
ANN. DNI MCLIIII IND. II. FACTVM
EST PER MANVS IOHIS PETRI ANGELI
ET SASSONIS FILIORVM PAVLI

Essa potrebbe indicare, anche se non vi è certezza assoluta, che nei primi decenni il marmoraro Paolo avrebbe potuto realizzarvi un primo pavimento precosmatesco. Poi il cantiere passò in mano ai quattro figli, i quali fecero il ciborio e forse restaurarono l'opera del padre[1]. Essa ci mostra anche una breve cronologia dei lavori di questi artisti che nel 1148 erano intenti nel realizzare il ciborio in San Lorenzo fuori le mura e nel 1154, come maestri specializzati in questi specifici monumenti, a fare questo di San Marco. E' opinione comune che il pavimento, o almeno i resti che si osservano, sia del XII secolo. La Glass, alla fine del suo studio su San Marco, lo data alla prima metà di quel secolo, mentre in qualche luogo si legge che esso è uno dei primi pavimenti cosmateschi fatti a Roma. La basilica è antichissima e risale al IV secolo, essendo stata edificata per la prima volta nel 336 da papa Marco e nonostante un primo restauro avvenuto nel 792 sotto papa Adriano I, essa fu interamente ricostruita da papa Gregorio IV nemmeno cinquat'anni dopo. Piuttosto oscure sembrano essere le vicende storiche medievali, se non che nel 1154 fu innalzato il campanile romanico. E quando altrimenti? E chi potrebbe averlo innalzato, se non quel famoso Angelo di Paolo, mentre i fratelli lavoravano al ciborio nello stesso anno, il cui figlio Nicola fece poi il campanile del duomo di Gaeta? Questo passo è una ulteriore

[1] Così Giuseppe Armellini, *Le Chiese di Roma* : "Dalla quale (iscrizione) apprendiamo che la famiglia e scuola dei marmorari di Paolo, nota solo pel ciborio di s. Lorenzo fuori delle mura, fatto nel 1148 dai *magistri* Giovanni, Pietro, Angelo e Sassone figliuoli di Paolo marmorario, lavorò anche il ciborio del Titulus Pallacinae. Nel 1154 adunque i quattro fratelli suddetti fecero il ciborio di S. Marco".



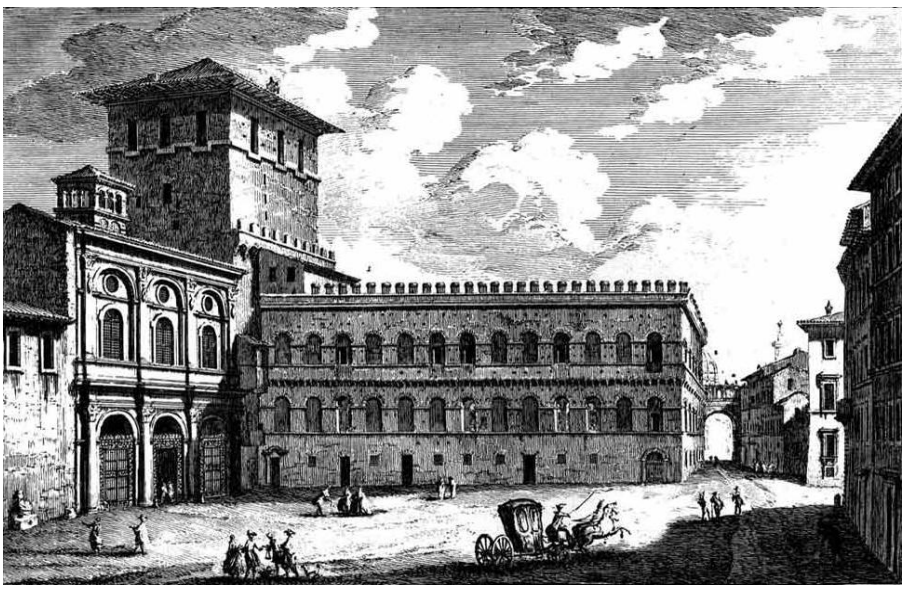
Una rara stampa della basilica dal volume Roma sacra e moderna di Francesco Posterla, del 1707.

conferma che Angelo e il figlio Nicola ricoprivano un ruolo specifico come *magistri* specializzati in questa tipologia di architettura cosmatesca.

Secondo la cronologia storica accettata dagli studiosi, il pavimento della chiesa sarebbe stato rifatto da Domenico Grimani tra il 1503 e il 1523. La notizia è riportata da Glass (op. cit. pag. 104), la quale cita Dengel che basava il suo argomento su una epigrafe vista nel pavimento di San Marco con il nome di Grimani che però fu sepolto nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo. Glass non crede molto a questo argomento in quanto ritiene, e giustamente, che le firme di artisti in epigrafi pavimentali erano troppo rare e che esse erano piuttosto commemorative. Tuttavia l'Ugonio conferma la notizia: "*Domenico Cardinal Grimano del medesimo titolo fatto da Alessandro VI ornò questa chiesa di pitture, e vi rassettò il pavimento, come l'arme sue dimostrano*"[2].

Infatti, secondo l'importanza degli eventi che portarono alla trasformazione dell'antica chiesa, nel secolo XV la basilica venne radicalmente trasformata ad opera del cardinale Pietro Barbo, patrizio veneto, divenuto pontefice nel 1464 con il nome di Paolo II, e sempre al secolo XV appartengono alcuni monumenti funebri: quello di Paolo Capranica in una conchiglia nella navata di sinistra, e la lastra tombale, a terra, davanti la cappella del Sacramento; quella del cardinale Marco Barbo, nonché tratte di pavimento cosmatesco lavorato con figure geometriche a mosaico[3]. Non sappiamo se l'antico pavimento cosmatesco fu distrutto parzialmente tra il XIII e il XV secolo, ma dati i numerosi interventi documentati sotto Paolo II, certamente il pavimento subì sostanziali trasformazioni. E' forse già in quel tempo che fu riadattato, conservando gli elementi di maggior rilievo, allo stato attuale, ricostruendolo sul presbiterio rialzato al tempo della costruzione del nuovo ciborio e con i pezzi avanzati installati nel piano sottostante tra le navate della chiesa.

Anche Glass è d'accordo nel dire che almeno dal XVI secolo il pavimento fu certamente *not in pristine condition*, infatti Ugonio (op. cit.) testimonia che ai suoi tempi la chiesa aveva il pavimento cosmatesco solo nella tribuna ma che era senza dubbio esteso a tutta la chiesa nel medioevo: "*Il pavimento nell'alto dell'altare è intarsiato, et da segno che già simile fusse il piano di tutta la chiesa*".



[2] Pompeo Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma*, 1588, pag. 158.

[3] Così si legge nei resoconti storici pubblicati sul sito web ufficiale della basilica di San Marco, all'indirizzo www.sanmarcoevangelista.it .

Significative alterazioni del pavimento si ebbero, secondo Glass, tra il 1653 e il 1657 quando "*Nicolò Sagredo Ambasciadore della Repubblica di Venezia al Pontefice Innocenzo X, ed al Pontefice Alessandro VII la ristaurò nobilmente, facendovi un pavimento nobile di pietre commesse, ed adornandola tutta di pitture*"[4]. Probabilmente si ebbe una vera e propria ricostruzione del pavimento nel piano delle navate, se si pensa ai danni che la chiesa dovette subire durante il sacco di Roma del 1527 e al fatto che durante il periodo di Sagredo l'intero piano della chiesa fu rialzato[5]. Al XVIII secolo risalgono gli imponenti lavori che trasformarono la chiesa nello stato attuale e quelli furono dovuti al cardinale Angelo Maria Quirini che incaricò l'architetto Filippo Barigioni, ma non dovettero riguardare in modo particolare il pavimento. Qualche altra manomissione si ebbe certamente durante gli scavi del 1947 e 1948 quando il pavimento della navata centrale fu rimosso completamente e fu ricostruito come lo si vede oggi.



L'interno di San Marco in una immagine del fotografo Giuseppe Voci

La Glass, come detto prima, data il pavimento cosmatesco alla metà del XII secolo, quindi è più giusto definirlo "precosmatesco", visto che fu fatto in un'epoca in cui Lorenzo era forse molto giovane e Iacopo, Cosma e Luca non c'erano ancora, ma la studiosa avverte costantemente la difficoltà di poter esprimersi con una certa sicurezza sulla datazione a causa della mancanza di documentazione storica e delle innumerevoli vicende oscure che accompagnarono il pavimento dal medioevo ad oggi.

Nel sito web ufficiale della basilica si legge che il pavimento di marmo della navata centrale è del XVI secolo, con un grande riquadro centrale di arte cosmatesca del XV secolo, con iscrizioni dal Cinquecento al Settecento; che il quincux con il rettangolo interno (asimmetrico), sul presbiterio fa parte del pavimento cosmatesco del 1478…Credo che gli autori volessero riferirsi al fatto che negli anni indicati il pavimento fu ricostruito utilizzando gli avanzi dell'antico pavimento cosmatesco. Ciò, comunque, conferma la mia idea che il

[4] Francesco Posterla, *Roma sacra e moderna*, Roma, 1707, pag. 526.
[5] Glass, op. cit. pag. 104.

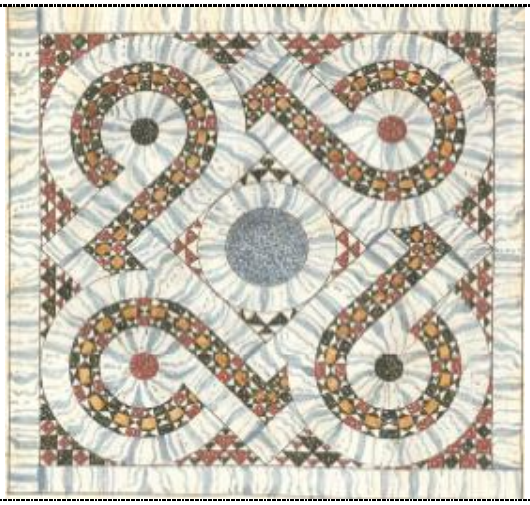
pavimento che si vede oggi sul presbiterio, fu realizzato al tempo della costruzione del nuovo ciborio.

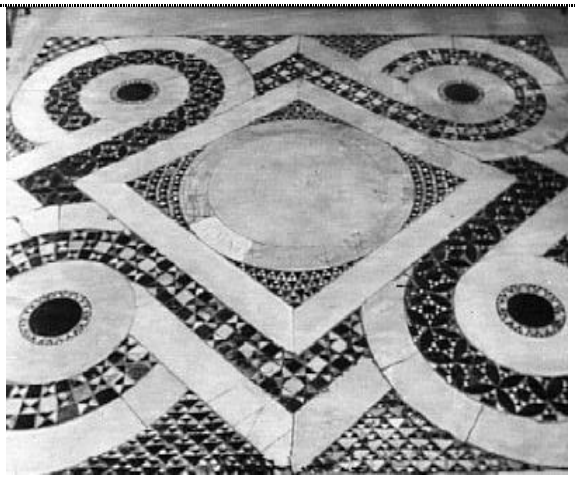
Alla Glass però è sfuggito un particolare. Oggi possiamo vedere ben cinquanta dettagli di come era il pavimento della basilica di San Marco, grazie all'opera di Giuseppe Lucchesi che abbiamo già imparato a conoscere nella descrizione della chiesa di San Gregorio al Celio. Ed è strano che Glass non abbia nemmeno citato, neppure nelle note, questo prezioso documento quando descrisse il pavimento di San Marco. E siccome questo si ripete anche per qualche altra chiesa, se si eccettua S. Gregorio e San Clemente, e considerando che non pubblicò mai un disegno, è probabile che la studiosa non ebbe modo di consultare realmente l'opera di Lucchesi, o forse di averla a disposizione ogni qualvolta le fosse servita. Come detto in precedenza, il Lucchesi realizzò probabilmente i suoi disegni verso la fine del '600, quindi dovremmo essere in grado di osservare, nelle sue cinquanta tavole dedicate a San Marco, come si presentava il pavimento appena dopo i restauri eseguiti da Sagredo (1657) e prima delle trasformazioni dovute al Barigioni (termine *post quem* 1753). Dal confronto dei disegni di Lucchesi con le foto moderne, si potrà dire cosa è rimasto del pavimento antico, cosa è cambiato e cosa è andato perduto.

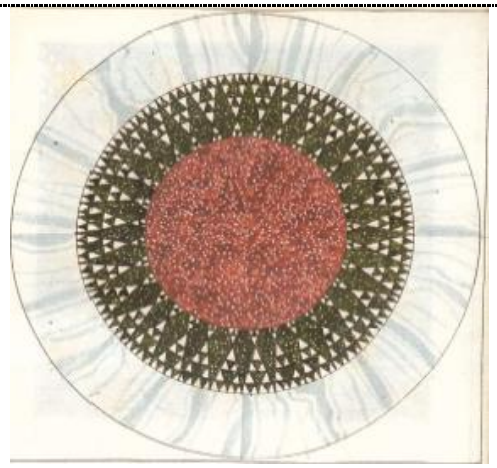
Tabella comparativa dei disegni di Lucchesi e il pavimento oggi



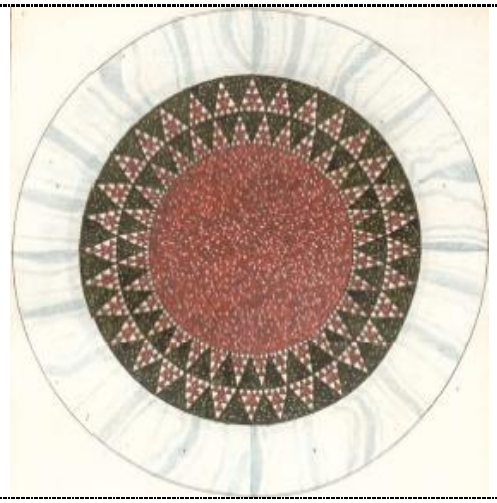




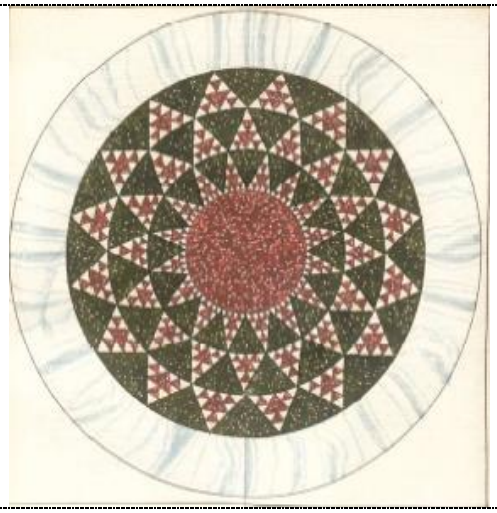




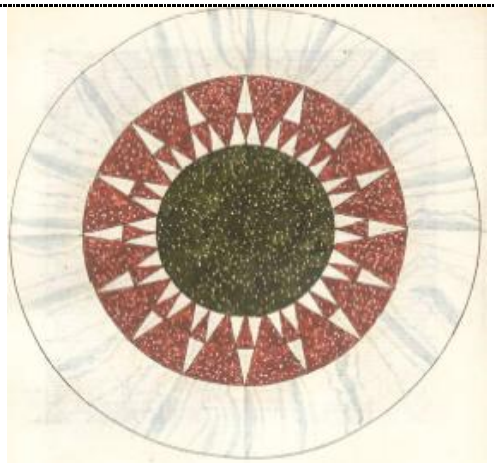


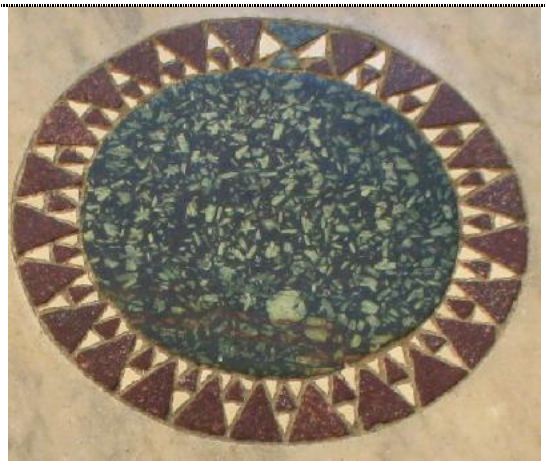


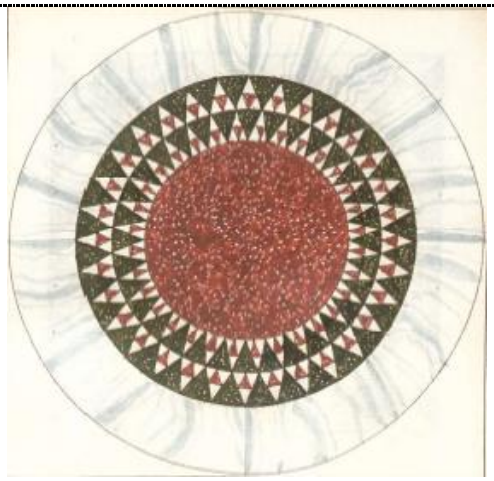




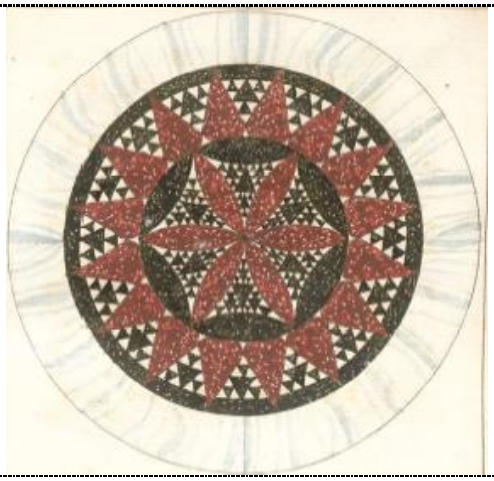




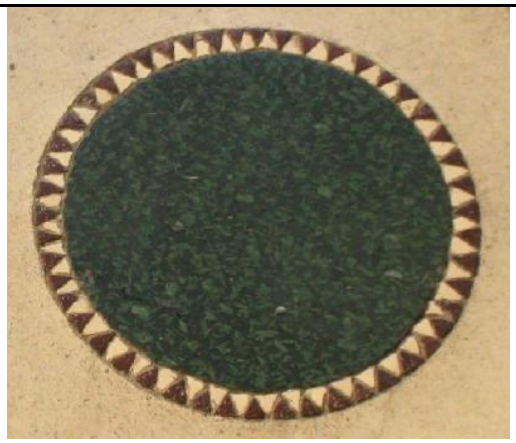
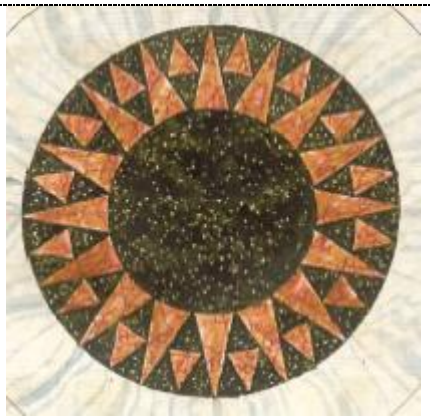













La tabella proposta sopra offre un confronto diretto tra i disegni di Lucchesi e le foto del pavimento attuale. Come è facile vedere, tutti i dischi a sinistra sono identici (se si esclude qualche interpretazione un po' sfasata nelle dimensioni delle decorazioni) ai corrispettivi mostrati in foto e tutti presenti nel pavimento odierno. Anche i primi due riquadri, mostrano identità nelle fattezze, e nel secondo l'unica differenza è l'epigrafe riportata nella fascia marmorea circolare che si vede in foto che è assente nel disegno. Anche se Lucchesi non ha riprodotto gli altri due quincuxes, sappiamo che egli li aveva visti perché alcuni dei dischi che disegnò appartenevano ad essi, come quelli con il "fiore della vita", nei colori porfido rosso e verde. Quindi, quello che l'autore ci mostra è il pavimento come fu ricostruito ed adattato sotto la direzione di Sagredo (1657) che è rimasto pressappoco così fino ai nostri giorni, se si escludono i tratti in cui furono eseguiti gli scavi negli anni '40 del Novecento. Non possiamo sapere, invece, se i riquadri e i quincuxes visti da Lucchesi si trovassero al suo tempo

nello stesso luogo in cui si vedono oggi o se furono spostati. Egli riporta 38 patterns derivandoli però non solo dalle ripartizioni reticolari, ma anche dalle campiture più interessanti che vedeva tra le *rotae* dei quincuxes e forse anche dalle fasce decorative curvilinee che girano intorno ai dischi di porfido. I motivi generati da moduli semplici e più complessi sono, senza alcun dubbio, quelli che appartengono alla *koiné* artistica dei Cosmati della bottega di Lorenzo. Tuttavia, se ne registrano alcuni che possono dirsi inusuali, anche se conformi allo stile di quella scuola. Uno di essi sono riuscito a rintracciarlo nelle immagini del pavimento che ho scattato nell'agosto del 2011, ma gli altri sembrano essere stati ricostruiti solo in modo simile, ma non identico.





L'immagine di sinistra, sopra, mostra il pattern disegnato da Lucchesi, mentre a destra si vede come è oggi nel pavimento della basilica. Il disegno settecentesco mostra una porzione del motivo come se facesse parte di una intera campitura o di una partizione reticolare, mentre oggi esso è impiegato esclusivamente come fascia decorativa rettilinea affiancata ad un lato del quincux asimmetrico (cioè quello con il quadrato ruotato di 45° interno), e in altre fasce simili. Quindi è probabile che il pattern originale facente parte di uno dei rettangoli delle navate, sia stato ricostruito come fascia decorativa.





Un'altra cosa che non possiamo sapere con certezza è se Lucchesi abbia visto e quindi disegnato i patterns rispettando i colori reali e la loro simmetria o se li abbia volontariamente "aggiustati", rendendoli simmetrici, anche se non lo erano. Infatti, in queste immagini si vede a sinistra il suo disegno del pattern inusuale che ha le tessere triangolari e quadrate centrali di giallo antico e le

altre tutte di porfido verde. Nella foto a destra, si vede una buona corrispondenza di tessere di giallo antico, ma il porfido verde intorno è spesso sostituito con il rosso, segno di una sicura ricostruzione del pattern.





Un altro pattern da me individuato è quello che si vede sopra, a sinistra nel disegno di Lucchesi, a destra come si trova in una delle campiture del quincux che sta davanti all'altare prima del presbiterio. Anche qui, il motivo è identico e si riscontra una buona corrispondenza della simmetria cromatica tra le tessere. Pattern ricco e piuttosto inusuale.



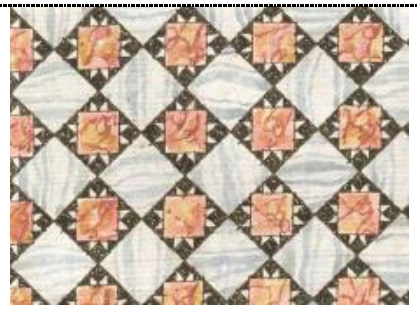








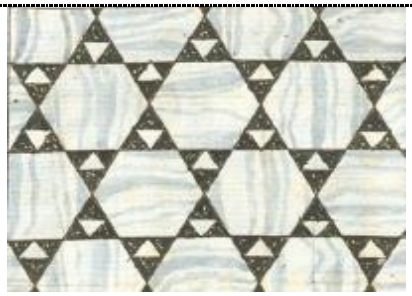


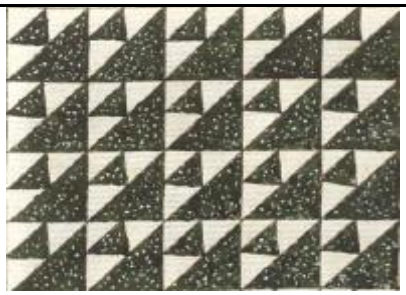




Dalla tabella precedente, si può vedere come fosse ricco di motivi stellari il pavimento di San Marco e se questi, insieme agli altri patterns, costituiscono oggi solo dei reperti, si può immaginare quale fosse lo splendore del litostrato cosmatesco originale. I primi due patterns disegnati, hanno lo stesso motivo base, ed è diversa solo la tessitura, orizzontale nel primo e diagonale nel secondo. Segno che Lucchesi aveva attentamente individuato i particolari del pavimento da disegnare. Nella tabella sotto, si riportano i rimanenti patterns di cui molti trovano oggi corrispondenza in alcune campiture, fasce decorative e partizioni reticolari ricostruite, altri invece non sembra poterli osservare nell'attuale pavimento. Probabilmente, alcuni dei patterns che si vedono oggi furono ricostruiti sul modello di quelli precedenti, ma non in modo identico.


01


02


03


04


05

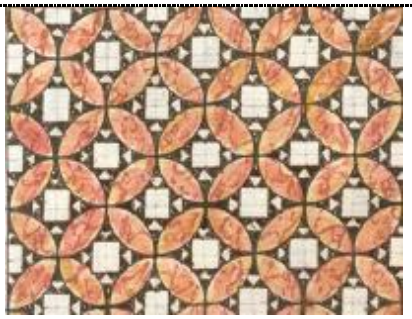

06


07


08


09


10


11


12


13


14


15


16


17


18


19


20


21


22


23


24


25


26


27


28


29


30

01. Tessitura diagonale (45°) di tessere quadrate uniformi bianche alternate a un modulo quadrato scomposto in elementi quadrati minori verdi e gialli. Visualmente il motivo mostra una croce diagonale gialla su fondo verde. Usuale.
02.. Tessitura ortogonale. Motivo *ad triangulum*. Tessere esagonali bianche e campiture di triangoli verdi e bianchi. Usuale.
03. Tessitura ortogonale. Un modulo quadrato è scomposto diagonalmente per metà in un triangolo verde e l'altra metà in una scomposizione di tre triangoli bianchi e uno centrale verde. Usuale.
04. Tessitura ortogonale. Il modulo quadrato è uniforme verde e scomposto in una tessera quadrata diagonale rossa. Campiture di triangoli rossi e bianchi. Usuale.
05. Idem, nei colori alternati. Usuale.
06. Tessitura ortogonale. Motivo composto dall'alternarsi di tre moduli quadrati: uno ha una tessera uniforme verde, un altro è formato da un quadrato diagonale rosso con campiture triangolari verdi e gialle, un altro con quattro triangoli uniti al vertice, di cui due rossi uniformi e due scomposti in elementi minori bianchi e verdi con quello centrale rosso. Pattern complesso. Inusuale.
07. Tessitura ortogonale. Moduli quadrati. Composizione di quadrati orizzontali verdi e diagonali rossi con il centrale giallo. Campiture triangolari bianche. Tessere uniformi bianche collegate a quattro triangoli verdi e una tessera rossa. Tra due file verticali di questi motivi vi sono tessere romboidali bianche uniformi. Pattern complesso, inusuale.
08. Tessitura diagonale. Moduli quadrati scomposti diagonalmente da una tessera uniforme rossa e scomposizioni in elementi minori. Usuale.
09. Tessitura diagonale. Motivo *ad quadratum*. Semplice. Usuale.
10. Tessitura diagonale (30°), motivo *ad triangulum* con variante a fasce scomposte. Usuale.
11. Tessitura mista. Cerchi intersecantesi formati da quattro losanghe oblunghe gialle che formano una stella a quattro punte al cui centro vi è una tessera quadrata bianca. Campiture triangolari verdi. Usuale.

12. Tessitura diagonale (45°) di moduli quadrati uniformi e scomposti da quadrati e triangoli. Usuale.
13. Simile allo 07 con le tessere uniformi bianche orizzontali e quadratino giallo interno al modulo quadrato orizzontale invece che diagonale. Inusuale.
14. uguale al n. 08 in colori invertiti. Usuale.
15. Tessitura ortogonale di moduli quadrati scomposti in triangoli. Usuale.
16. Come il n. 14, nei colori diversi e senza la scomposizione delle campiture minori. Usuale.
17. Come il n. 15 con alternanza di moduli quadrati uniformi e scomposti. Usuale.
18. Tessitura ortogonale. Tessere ottagonali bianche collegate da quadratini. Usuale.
19. Come il n. 06 nei colori invertiti. Usuale.
20. Come il n. 17 nei colori invertiti. Usuale.
21. Come il n. 17 in colori diversi e senza scomposizioni minori.
22. Come il n. 11, nei colori diversi. Usuale.
23. Tessitura diagonale (45°). Moduli quadrati uniformi e scomposti da una tessera quadrata orizzontale verde. Campiture triangolari e quadrate. Usuale.
24. Tessitura diagonale (45°). Moduli quadrati uniformi e scomposti in elementi quadrati e triangolari. Abbastanza inusuale.
25. Tessitura mista. Tessere uniformi esagonali collegate tra loro da quadrati uniformi verdi e triangoli scomposti bianchi con il centrale rosso. L'insieme forma dodecaedri intersecantesi. Pattern precosmatesco, usuale.
26. Idem, nei colori diversi.
27. Tessitura diagonale (45°). Moduli quadrati uniformi bianchi e scomposti in elementi minori quadrati e triangolari, gialli e verdi.
28. Tessitura diagonale (45°). Tessere quadrate uniformi verdi e moduli quadrati scomposti in elementi minori quadrati gialli e triangolari verdi e bianchi. Al centro è posto un quadratino ruotato rosso. Usuale.
29. Tessitura diagonale (60°). Moduli romboidali formati da tessere uniformi e scomposti in elementi triangolari verdi e gialli. Al centro una tessera rettangolare verticale gialla.
30. E' una zona del pavimento probabilmente realizzata da Sagredo che non dovrebbe appartenere all'antico litostrato cosmatesco.

Glass[6] dice di poter datare il pavimento al XII secolo dall'analisi dei pochi avanzi di rettangoli (sei in tutto) che si vedono oggi nella chiesa. In che modo non è dato sapere. I patterns visti sopra, certamente più numerosi e precisi di quelli che vide Glass, mostrano una evidenza stilistica per cui una parte può riferirsi all'epoca precosmatesca, quindi al XII secolo, ma una buona parte a quelli usuali che si vedono soprattutto nei pavimenti di Iacopo, Cosma e Luca del XIII secolo. La studiosa definisce la figura del primo disegno di Lucchesi visto sopra, che si trova sotto il presbiterio dinanzi all'altare, un *post-medieval pattern inscribed in a square*. In effetti è difficile poter dire con certezza quale poteva essere in origine la collocazione e l'uso della tessera grande esagonale di porfido rosso. Glass afferma la sua idea basandosi sul fatto che disegni uguali o simili li aveva visti in Santa Maria Maggiore dove il pavimento è noto essere post medievale. Il fatto però che in altri pavimenti medievali (come il duomo di Salerno) esistessero soluzioni molto simili, contrasta con tale opinione e ci mette nella condizione di non poter dire qualcosa di certo.

[6] D. Glass, op. cit. pag. 105: "*Although the six rectangles have doubtless bee relaid, they are among the few original pieces of pavement in the church and provide some of the evidence for assigning the original pavement to the twelfth century*".

Anche per Glass il pavimento del transetto, costituito dalle partizioni reticolari, e da diversi riquadri, è quasi completamente rifatto e trova più interessante quello che sta immediatamente intorno all'altare sul presbiterio, ovvero il grande quincux che a suo parere anche risulta essere di epoca post medievale, ma non restaurato negli ultimi secoli.

Io credo che abbia poco senso affermare queste cose e che Glass confonda i riadattamenti di materiale pavimentale originale con ricostruzioni post-medievali. Tutti i pavimenti precosmateschi di Roma sono stati ricostruiti o riadattati, ma ciò non significa che non abbiamo elementi per poter dire che essi non fossero per una buona percentuale conformi a come dovevano essere in origine. Il quincux di cui parla Glass, è quello che i dischi di porfido decorati con il motivo del *fiore della vita*, tanto caro alla bottega cosmatesca di Lorenzo. Ora, se analizziamo in dettaglio quest'opera, osserviamo che quasi tutto il materiale utilizzato, cioè le tessere, è originale. I motivi e i dischi di porfido decorati con il *fiore della vita*, appaiono essere o una perfetta ricostruzione medievale, o un assemblamento di sezioni intere prelevate e rimontate, perché in esse non si nota la drastica fuoriuscita del letto di malta, come spesso si vede nelle ricostruzioni barocche, non si nota una drastica rottura della simmetria policroma tra le tessere anche più minute, ed altri dettagli simili. Mentre, invece, le fasce di marmo che delimitano le decorazioni sono state riadattate e/o sostituite. E' forse solo in tal senso che questo quincux può definirsi post-medievale!

Il primo quincux nella navata centrale. Come si vede, le fasce sono moderne, mentre buona parte delle tessere dei motivi sono antiche.





Il secondo quincux prima del presbiterio con la lastra di porfido tombale al centro. Come sempre le fasce di marmo bianche sono settecentesche o postume, mentre le tessere interne sono in parte antiche. Sotto, uno dei due riquadri non riportati da Lucchesi. In origine i quadrati dovevano essere tutti di giallo antico. Il pattern è usuale, ed esiste anche in San Crisogono ed altre chiese di Roma. La decorazione di quadratini potrebbe essere stata impiegata in sezioni intere staccate dall'originale.





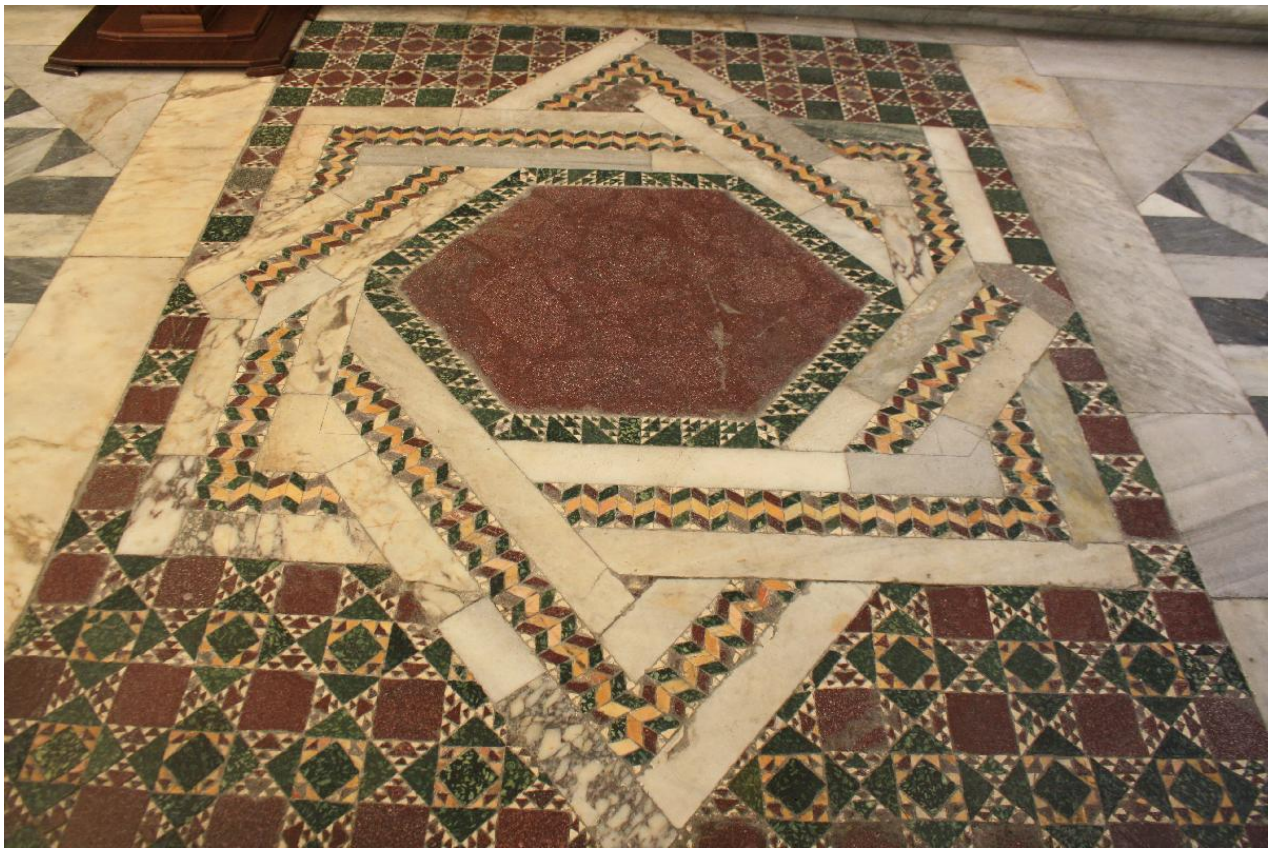
Alcuni riquadri ricostruiti sul presbiterio rialzato, nella zona a destra dell'altare. Si notano inserti inusuali, come il fiore rosso al centro dei rettangoli in primo piano.



Il meraviglioso quincux cosmatesco nel presbiterio rialzato. I dischi esterni sono decorati con il "fiore della vita".



Altra sezione pavimentale sul presbiterio con vari motivi, alcuni dei quali (i due in primo piano) abbastanza inusuali.



Il riquadro esistente almeno dal 1600 davanti all'altare, prima del presbiterioo. La sua collocazione originale è incerta.



Il bel riquadro pavimentale che sta sotto l'altare. Ha il motivo a cerchi di losanghe oblunghe che si intersecano.



La zona pavimentale a destra della navata centrale, realizzata negli ultimi restauri.



Uno dei dischi del quincux sopra il presbiterio. E' forse uno degli elementi più antichi ed originali del pavimento della basilica. Alcune tessere sono ridotte in frammenti, altre mancano. Si nota una perfetta simmetria cromatica che difficilmente è mantenuta nei restauri, specie di epoca barocca. Sembrerebbe che questo disco, come forse anche gli altri del quincux, sia stato letteralmente segato e rimontato intero. Lo stato delle tessere ci dice delle condizioni generali in cui dovrebbe presentarsi un pavimento cosmatesco del XII o del XIII secolo, che sia arrivato fino a noi subendo le usuali vicende storiche e l'incuria.



Qui affianco si vede il dettaglio della campitura superiore compresa tra tre losanghe oblunghe. Nonostante i vuoti, dovuti anche all'usura, le tessere sembrano mantenere ancora una parte della caratteristica dei pavimenti a "commessi marmorei", ovvero della tessellatura del motivo. Non si avverte, come nella maggior parte dei casi, la vistosa fuoriuscita dell'allettamento dello strato di malta su cui sono incastrate le tessere minute e le losanghe oblunghe.

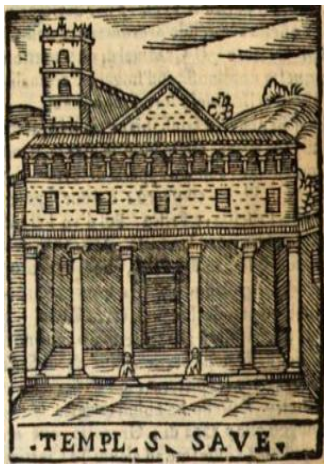


La zona pavimentale sotto il presbiterio.



Il secondo riquadro con motivi di file di quadratini disposti di punta. Le tessere quadrate grandi di giallo antico sono rare perché era questo un marmo molto prezioso, soggetto ad essere trafugato.

Basilica di San Saba



La basilica come appariva nel 1660 in un disegno di Federico Franzin, dalla sua opera Roma antica e moderna.

Il complesso religioso di San Saba, in piazza G.L. Bernini, sullo splendido colle Aventino da cui si gode una panoramica stupenda di Roma, è un altro esempio di stratificazione architettonica. Infatti, esso sorge sulle rovine di un tempio pagano che, a sua volta, era stato eretto su un edificio romano. Per tradizione si fa risalire la chiesa a Gregorio I Magno, ma notizie concrete della sua esistenza si hanno a partire dalla prima metà dal VII secolo. Scarse sono le notizie del monastero intorno al periodo medievale. Nel X secolo vi si insediarono i monaci benedettini della congregazione di Montecassino, ma non è ben chiaro cosa sia stato dell'architettura e delle vicende storiche dell'edificio tra il X secolo e il 1144, anno in cui papa Lucio II affidò il complesso ai monaci cluniacensi. Se l'edificio fu ricostruito in quell'epoca, sembrerebbe improbabile che in precedenza potesse esservi un pavimento musivo, anche se non sarebbe proprio da escludere una tale eventualità sotto l'opera restauratrice di papa Pasquale II, entro il 1118. Il riferimento cronologico più importante, tuttavia, rimane l'epigrafe cosmatesca che corre sotto la decorazione del portale principale della chiesa, in cui si legge + *Ad honorem domini nostri IHV XPI, Anno VII pontificatvs domini Innocentii III pp., hoc opus domino Iohanne abbate iubente factvm est per manvs magistri Iacobi.* Così, è divenuta opinione comune che il pavimento cosmatesco sia da riferirsi al grande maestro Iacopo che nello stesso tempo si stima lavorasse anche nel duomo di Ferentino. Tuttavia, Glass dice, giustamente, che l'evidenza stilistica del pavimento non consente di associare la sua datazione all'anno a cui si riferisce l'epigrafe cosmatesca, ovvero il 1205, che per il Forcella diventa il 1204. Secondo la studiosa, infatti, il pavimento è da riferirsi ad un'epoca più antica.

La basilica di San Saba in un disegno di Giuseppe Vasi del 1747



Ora, mi sembra logico che la decorazione del portale della chiesa sia stata probabilmente una delle ultime operazioni eseguite dai maestri cosmati nel Cantiere di San Saba, certamente postuma alla realizzazione del pavimento. E' difficile però stimare quanto tempo prima questo sia stato eseguito rispetto alla decorazione del portale. Ciò che è certo, invece, è che entrambi attestano la sola presenza e la sola opera della bottega cosmatesca di Iacopo di Lorenzo.

Secondo l'analisi di Luca Creti[1], il pavimento del duomo di Ferentino fu eseguito da Iacopo tra il 1203 e il 1215. La data riportata dall'epigrafe, attesta che Iacopo era a San Saba nel 1205, per cui il pavimento di Ferentino fu realizzato o prima o dopo questa data. L'evidenza stilistica di cui parla Glass è un dettaglio molto importante, in quanto può effettivamente dirci molto di più delle semplici supposizioni storiche che non possono basarsi su elementi concreti. In effetti, il grande quincux della navata centrale, è senza alcun dubbio stilisticamente molto diverso da quelli che si vedono nel pavimento del duomo di Ferentino e in quelli realizzati da Cosma in Anagni. L'evidenza ci mostra quindi che quel tipo di quincux, che io definisco precosmatesco, è molto simile invece agli altri visti in Santa Maria in Cosmedin, San Lorenzo fuori le Mura, ecc. e non è escluso che non fosse opera di Iacopo, ma bensì di suo padre Lorenzo, autore forse del primo pavimento di San Saba risalente ad un periodo compreso tra il 1144, anno in cui si riferisce di una ricostruzione pressoché completa dell'edificio religioso nelle fattezze in cui lo si vede oggi, e il 1185, anno in cui sappiamo Lorenzo aiutato dal giovanissimo figlio Iacopo in lavori fuori di Roma.

La basilica di San Saba in una foto di Roesler Franz di fine ripresa verso la fine del 1800.



La mia opinione è quindi che il pavimento sia stato realizzato originariamente da Lorenzo, e probabilmente restaurato da Iacopo, insieme ad altre commissioni come la decorazione del portale della chiesa ed altre opere di arredo. Probabilmente, terminati questi lavori, Iacopo si diresse alla volta di Ferentino, sempre su commissione di papa Innocenzo III, per realizzare il pavimento del duomo, ormai nel suo stile più moderno rispetto alle opere paterne, pur mantenendo inalterato il comune linguaggio artistico.

Dalla cronologia degli eventi architettonici che hanno interessato la basilica di San Saba possiamo dire con certezza che il pavimento attuale non è originale, ma una ricostruzione avvenuta forse in più fasi, di cui resta una ultima testimonianza in una iscrizione in cui si legge che Pio XI effettuò lavori riguardanti il tetto e il pavimento. E questo, insieme ad una descrizione sommaria del litostrato, si legge in Glass[2] la quale è convinta di accostare il pavimento di San Saba a quelli del duomo di Civita Castellana e della cripta di Anagni, sicuramente datati al XIII secolo. Un errore grossolano, questo, in quanto i quincuxes della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni sono stilisticamente e per dimensioni molto diversi da questo di San Saba, inoltre sono datati al 1231 e firmati da Cosma, figlio di Iacopo!

---

[1] *In Marmoris Arte periti*, op. cit., pag. 95, dove a pag. 77, si legge: "A Iacopo vengono comunemente assegnati – su basi stilistiche – anche il litostrato cosmatesco e il portico…".

[2] "Il pavimento, che si è conservato bene in alcuni suoi dettagli, ha subito restauri conservativi recenti, come nel 1931. Una iscrizione sotto la gronda del tetto nella navata sinistra attesta che Pio XI (1922-39) ha rafforzato il tetto e riparato il pavimento. Scavi importanti furono eseguiti attorno al 1900-1901. Quando gli scavi, durante i quali venne alla luce l'Oratorio di S. Silva, furono terminati, il pavimento fu ricostituito sopra un massetto di calcestruzzo. E' ovvio quindi che esso è stato rifatto e il disegno originale rimane sconosciuto. Oggi il pavimento di S. Saba copre una metà del pavimento della navata. Esso inizia immediatamente dopo la porta, con due file di lunghi rettangoli stretti, disposte latitudinalmente. Molti dei pannelli, in particolare quelli di fronte alla porta, sono stati totalmente o parzialmente distrutti, ed è ora impossibile determinare il numero originale di pannelli in ciascuna fila. Questa disposizione è insolita in quanto, normalmente, un pavimento cosmatesco inizia con tondi allineati longitudinalmente che sono, a loro volta, fiancheggiati da rettangoli. Qui, i tondi sono omessi. Il centro del pavimento, seguendo le due bande di rettangoli, è dominato da un grande quinconce di porfidi. Il quinconce è fiancheggiato su ogni lato da rettangoli, per un totale di sei per ogni lato. Il quinconce è seguito da due file longitudinali di undici rettangoli ciascuno. I rettangoli non mostrano una corrispondenza simmetrica tra loro, né con il quinconce. Il resto della navata è riempito con una imitazione moderna di pavimento cosmatesco. Per motivi stilistici, il restante pavimento cosmatesco originale deve essere riferito alla fine del XII secolo o agli inizi del XIII. Le proporzioni dei rettangoli sono più lunghe e più strette di quelle sicuramente datate al XII secolo. Il lavoro è straordinariamente fine e delicato. I patterns dei rettangoli sono più simili a quelli di S. Maria a Civita Castellana, e la cripta di San Magno ad Anagni, sicuramente datati al XIII secolo".

In che modo sia stato rifatto il pavimento, o con quali criteri sia stato deciso il suo disegno, non è dato sapere. Probabilmente il disegno del quincux è stato ereditato dalla memoria storica, mentre i rettangoli sono stati adattati ai patterns realizzati in parte con materiale moderno e dei secoli scorsi, in parte con le tessere del pavimento originale. Sulla base delle osservazioni relative ai pavimenti cosmateschi delle altre basiliche romane, credo sia opportuno rilevare che le tessere, fortemente frammentate e usurate dal tempo, sono da riferirsi al materiale originale, mentre quelle più in buono stato a restauri e rifacimenti postumi.

E' interessante notare come M.E. Cannizzaro[3], sembri accennare ad una basilica "cosmatesca", come per sottolineare che l'opera dei Cosmati non sarebbe da intendersi solo decorativa, come per il portale e il pavimento, ma più generalmente architettonica, relativa all'intera struttura basilicale, completata nel 1205[4]. Cannizzaro, inoltre, in base agli scavi effettuati, indica che il pavimento fu rialzato di metri 0,65 sul primitivo "che è nettamente indicato dalle basi nella fronte e da varie traccie in altre parti del muro" e rileva che "successivamente, e qui possiamo nettamente determinare l'epoca (1205) perché indicata nella porta della chiesa, il piano di questa fu ulteriormente rialzato di 1,30, l'arco centrale rotto, e messavi la porta, le due colonne asportate; o meglio strappate dal posto, riempendosi il vuoto con muro a sacco, ma le basi che erano già nascoste dal pavimento non furono disturbate. Allora la chiesa fu allungata e ingrandita di altre navate. Dal modo come giacevano i pezzi di muro e i resti marmorei si deve concludere che, quando il maestro Jacobo fece ciò, l'antico oratorio era già demolito e la demolizione dovette essere frutto della violenza".



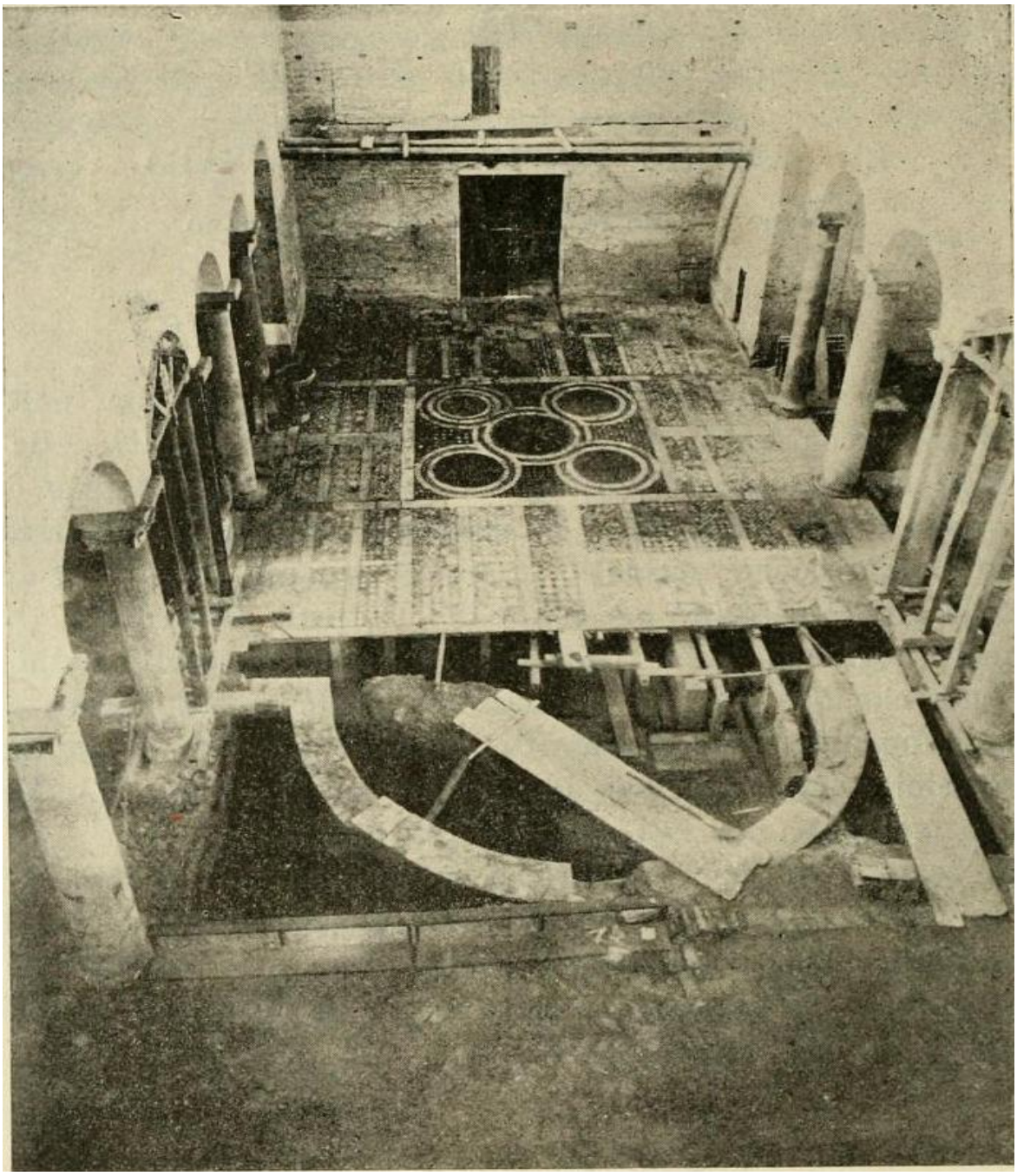
Nella foto, si vedono alcuni reperti medievali dell'antica basilica, rinvenuti da Cannizzaro.

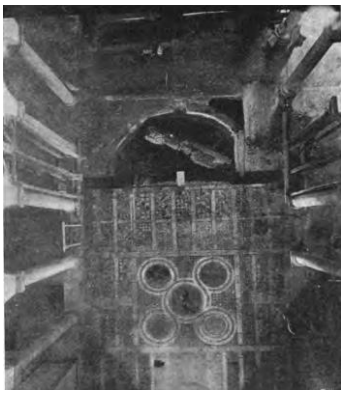
Cannizzaro riferisce alla data del 1205 l'ulteriore rialzamento del piano della basilica. Una forzatura? Direi di si. Infatti, perché l'epigrafe nella porta dovrebbe essere stata fatta contemporaneamente al rialzo del piano della chiesa? Credo sia più probabile che questa sia stata l'ultima opera a completamento della campagna di lavori e che il piano della chiesa fu eseguito diversi anni prima, forse come uno dei primi lavori da svolgere proprio per rifare il nuovo litostrato. Ma se Iacopo è l'autore del pavimento di Ferentino, quasi coevo al portale della chiesa aventina, non può essere lo stesso autore di un pavimento così sensibilmente diverso e più moderno rispetto all'evidenza stilistica che si riscontra in questo di San Saba. Non è facile venir fuori da questo intricato labirinto, se non immaginando forse che Iacopo non abbia realizzato un nuovo pavimento cosmatesco, ma semplicemente riutilizzato e riadattato quello precedentemente realizzato dal padre. Cioè, un po' come hanno fatto i restauratori degli altri pavimenti tra il XVII e il XVIII secolo, selezionando ciò che di meglio si era conservato dell'antico e reimpiegandolo nell'allestimento del nuovo pavimento. E' solo una ipotesi

[3] *L'oratorio primitivo di San Saba*, Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche, Roma, 1-9 aprile, 1903 pagg. 177-192.

[4] "Della basilica del IX secolo, niente appariva: fino a che, esaminando il muro sotto la terra e la quarta colonna, non mi avvidi che parte era struttura cosmatesca e parte più antica…Esaminando il muro frontale della chiesa tanto dal di dentro che dal di fuori si riconoscono diverse costruzioni: la muratura di tufi e mattoni con archi di mattoni; i tompagni di vani in muratura trascurata, in gran parte di mattoni; tratti di muro di pietra a sacco e la caratteristica muratura cosmatesca a ricorsi regolari di mattoni…la muratura cosmatesca si addossa all'antica lungo la linea di rottura".

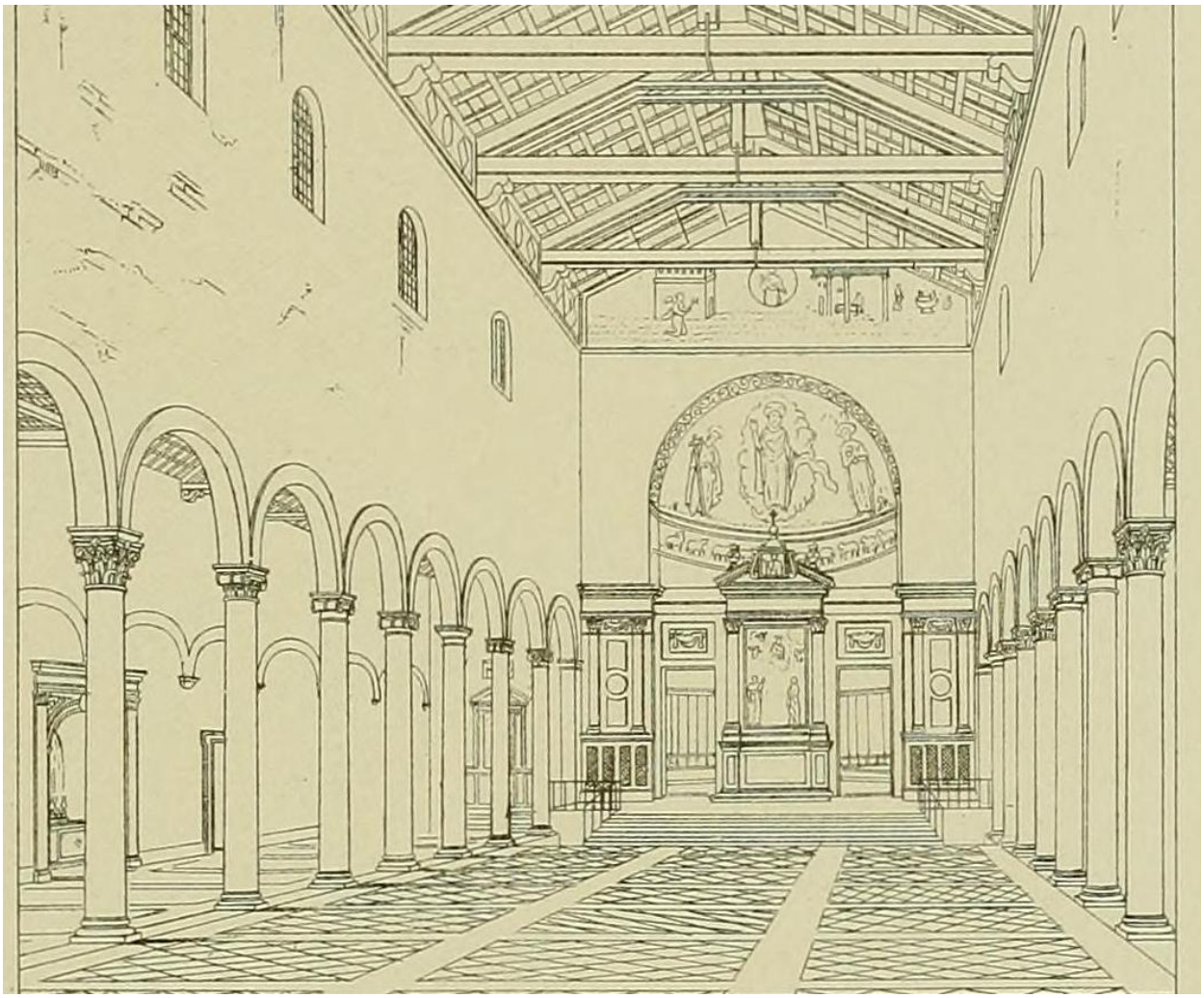
ovviamente, dettata dalla già evidenziata incongruenza tra l'evidenza stilistica precosmatesca del quincux e la data del 1205 ricavata dall'epigrafe predetta.





Sopra: una eccezionale immagine di Cannizzaro, pubblicata nel suo articolo L'oratorio primitivo di San Saba, nel 1905, ma che testimonia lo stato degli scavi nell'aprile del 1900.

Qui a sinistra, un'altra immagine di Cannizzaro in cui si ha una veduta del pavimento dall'alto, come era nel 1900.



Paul Marie Letarouilly, disegno dell'interno della basilica di San Saba effettuato poco prima del 1860. Nonostante l'autore raffiguri sette colonne della navata centrale, quindi quasi tutta la chiesa, si nota la grande assenza del quincux che oggi domina il centro del pavimento cosmatesco. Sono raffigurati, invece, tre file longitudinali di grandi riquadri rettangolari disposti però in senso orizzontale rispetto alla navata. Nel disegno si contano sei riquadri per ciascuna fila.

Un disegno di Paul Marie Letarouilly, pubblicato nella già citato *Èdifices de Rome moderne*, ci mostra l'aspetto interno della chiesa di San Saba probabilmente qualche tempo prima del 1860, anno della pubblicazione dell'opera. Abbiamo già notato come Letarouilly fosse abbastanza preciso nelle sue raffigurazioni architettoniche delle altre chiese e quindi credo che questa immagine sia abbastanza fedele a come doveva presentarsi ai suoi occhi il pavimento della navata centrale prima del 1860. Letarouilly riporta tre file longitudinali di sei partizioni reticolari ciascuna, con motivi geometrici di quadrati, rombi e simili che appaiono avere una corrispondenza simmetrica su ogni fila. Tali file di rettangoli si estendono per tutta la navata scandita dalle sette colonne e si deve desumere, quindi, che egli non avesse disegnato il grande quincux centrale, non perché non l'abbia visto, o perché fosse un elemento di poca importanza, ma probabilmente perché non esisteva nel pavimento di San Saba prima del 1860.

Questa osservazione potrebbe anche essere mendace, se si riuscisse a trovare una raffigurazione del pavimento della chiesa prima di quell'epoca in cui si abbia il riscontro del quincux. Mi sembra strano però che Letarouilly abbia tralasciato un così importante dettaglio del pavimento che non gli è sfuggito, invece, quando disegnò gli interni di molte altre chiese romane, come San Giovanni in Laterano, San Lorenzo fuori le Mura, ecc. Per questo motivo, e fino a prova contraria, sono propenso ad accettare l'evidenza del disegno da cui si vede chiaramente che il quincux nella navata centrale di San Saba, semplicemente non esisteva prima del 1860. Non ho trovato documenti in cui si

parli della sua ricostruzione, ma credo sia possibile che fu introdotto nei lavori di rifacimento e restauro condotti tra il 1860 e il 1905.

Analisi del pavimento cosmatesco.

Come ha osservato Glass, gli elementi cosmateschi del pavimento iniziano già in corrispondenza della porta d'ingresso della chiesa, con due riquadri, separati da una lastra di marmo grigia rettangolare. Al centro del riquadro a sinistra vi è un disco di porfido rosso decorato con triangoli raggianti di porfido verde contrapposti ad elementi di giallo antico; al centro del riquadro a destra, invece, non vi è un disco di porfido, ma è stato fatto il disegno di un cerchio con tessere a forma di losanghe oblunghe, disposte di punta, il cui spazio interno è decorato con motivi di quadratini di varie dimensioni, verdi, rossi e gialli. Le campiture esterne di questi riquadri, sono fatte con tessere quadrate uniformi e diagonali, queste ultime scomposte in elementi minori triangolari a formare uno dei classici patterns dei Cosmati.



I due riquadri cosmateschi subito dopo il portale della chiesa.
Sotto: due dettagli che mostrano la tipologia di patterns ricostruiti. Il disco di porfido rosso rispecchia probabilmente uno degli elementi del pavimento originale in cui si vede anche una rara conservazione di tessere triangolari di giallo antico che si alternano a quelle verdi.





Il resto del pavimento è scandito da una sequenza di partizioni reticolari disposte longitudinalmente di cui tre file affiancano il grande quinconce centrale, come indicato da Glass, che appare essere l'unico elemento decorativo

diverso costituendo così anche una singolarità di quest'opera che non rispecchia affatto il disegno, sconosciuto, dell'antico pavimento cosmatesco originale.

Ciò che si nota subito sono quelle caratteristiche comuni alla maggior parte dei pavimenti cosmateschi di Roma e del Lazio che abbiamo imparato a riconoscere, a distinguere e a valutare anche nei casi precedenti:

a) le fasce marmoree bianche che delimitano le partizioni reticolari risultano essere troppo larghe, di varia misura, racconce e formate da pezzi di varie epoche, la maggior parte delle quali risalenti all'epoca barocca;
b) i patterns geometrici ricostituiti nelle partizioni reticolari mostrano vistosamente la ricostruzione arbitraria e superficiale e sono composti principalmente di tessere lapidee moderne bianche, quelle più grandi, e di tessere minute di porfido rosso, verde e giallo antico, formate da materiale in gran parte proveniente dal pavimento originale.
c) L'opera di intarsio "a commessi marmorei", ovvero l'*opus tessellatum*, è da considerarsi perduto in queste opere ricostruite dove le tessere risultano accostate largamente tra loro, adagiate su un letto di malta che spesso fuoriesce dalla sua sede, e non incastrate nelle proprie celle.

Queste caratteristiche sono ben contenute in quei pavimenti che furono ricostruiti, parzialmente o in modo totale, da esperti artisti marmorari che effettuarono i restauri o i rifacimenti dal XVIII al XIX secolo, mentre sono ben distinguibili in quei monumenti in cui gli adattamenti e i restauri furono eseguiti in modo molto meno professionale. A ciò bisogna aggiungere che anche nelle ricostruzioni arbitrarie e non perfette, è molto probabile che siano state utilizzate intere sezioni segate di lastre pavimentali e soprattutto di *rotae*, dischi di porfido con le relative decorazioni e fasce curvilinee che costituiscono le *girali* che annodano i dischi di guilloche e quinconce. Questa idea l'ho avuta osservando in dettaglio alcuni di questi elementi che presentavano caratteristiche diverse, più vicine all'opera originale dei Cosmati, che non alle superficiali ricostruzioni. Nel pavimento di San Saba, invece, questa particolarità non è riscontrata e tutto quanto si mostra chiaramente essere una ricostruzione nei minimi dettagli. I motivi geometrici dei rettangoli sono stilisticamente accostabili a quelli dei pavimenti cosmateschi realizzati tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo. Le analogie con i pavimenti di Ferentino e Anagni risultano attendibili: i patterns sono quelli classici della *koiné* dei Cosmati Iacopo e il figlio Cosma e, al contrario di quelli dei pavimenti precosmateschi dei primi decenni del XII secolo che specie nelle navate laterali erano formati da motivi composti a tessere molto grandi, quasi giganti, qui le tessere sono più o meno tutte di medie e piccole dimensioni.

Uno dei motivi più particolari della koiné artistica della bottega cosmatesca di Lorenzo, utilizzato soprattutto Iacopo nelle sue opere pavimentali: il motivo a "zig-zag" formato da losanghe accostate ai lati e in quattro colori: bianco, verde, rosso e giallo antico. In questa ricostruzione non fu rispettato il principio di simmetria policroma tra le tessere.





Un dettaglio di uno dei rettangoli con tessitura diagonale a 45° e motivi di stella cosmatesca ad otto punte con quadratino centrale. Le tessere colorate sono per la maggior parte originali. Quelle bianche un po' meno. L'uso mirato e generoso del giallo antico è ancora una delle caratteristiche principali delle opere di Lorenzo e Iacopo.

Due vedute del quincux nel pavimento di San Saba. Esso costituisce l'unico elemento cosmatesco interessante e dalle sue caratteristiche stilistiche e di dimensioni è riferibile ad un'epoca immediatamente anteriore a quella cosmatesca, il che contrasta con lo stile delle partizioni reticolari riferibili ai primi anni del XIII secolo.



Il quincux che giace al centro delle ripartizioni reticolari cosmatesche è, credo, un piccolo mistero di questo pavimento di San Saba. Non credo che fosse negli intenti artistici dei Cosmati realizzare un pavimento con un solo quincux centrale, anche se esistono esempi simili, come nella basilica di San Marco, che però non possono essere presi a modello perché anch'essi fanno parte di pavimenti frutto di ricostruzioni arbitrarie.

C'è di fatto che in San Saba lo stile delle partizioni reticolari è diverso da quello del quincux: più moderne le prime, più antico il secondo, riferibile probabilmente ad un'epoca compresa tra la seconda metà e la fine del XII secolo, opera probabile di Iacopo, o di un suo riadattamento dei resti di un pavimento realizzato ancor prima da suo padre Lorenzo.

Ma questa differenza nulla di più ci può dire sulla reale storia del pavimento. Infatti, ammettendo che il disegno di Letarouilly sia giusto, la mancanza del quincux, dettaglio troppo importante perchè possa essere sfuggito all'artista disegnatore, non si può spiegare altrimenti se non immaginando che esso sia stato trasportato da una diversa chiesa e rimontato in San Saba. A Roma credo che tale evenienza possa essersi concretizzata diverse volte nei secoli e San Giovanni in Laterano ne è sicuramente uno dei più eclatanti esempi. E ciò accadeva non solo per porzioni di pavimento, ma anche e soprattutto per gli elementi degli arredi presbiteriali medievali.

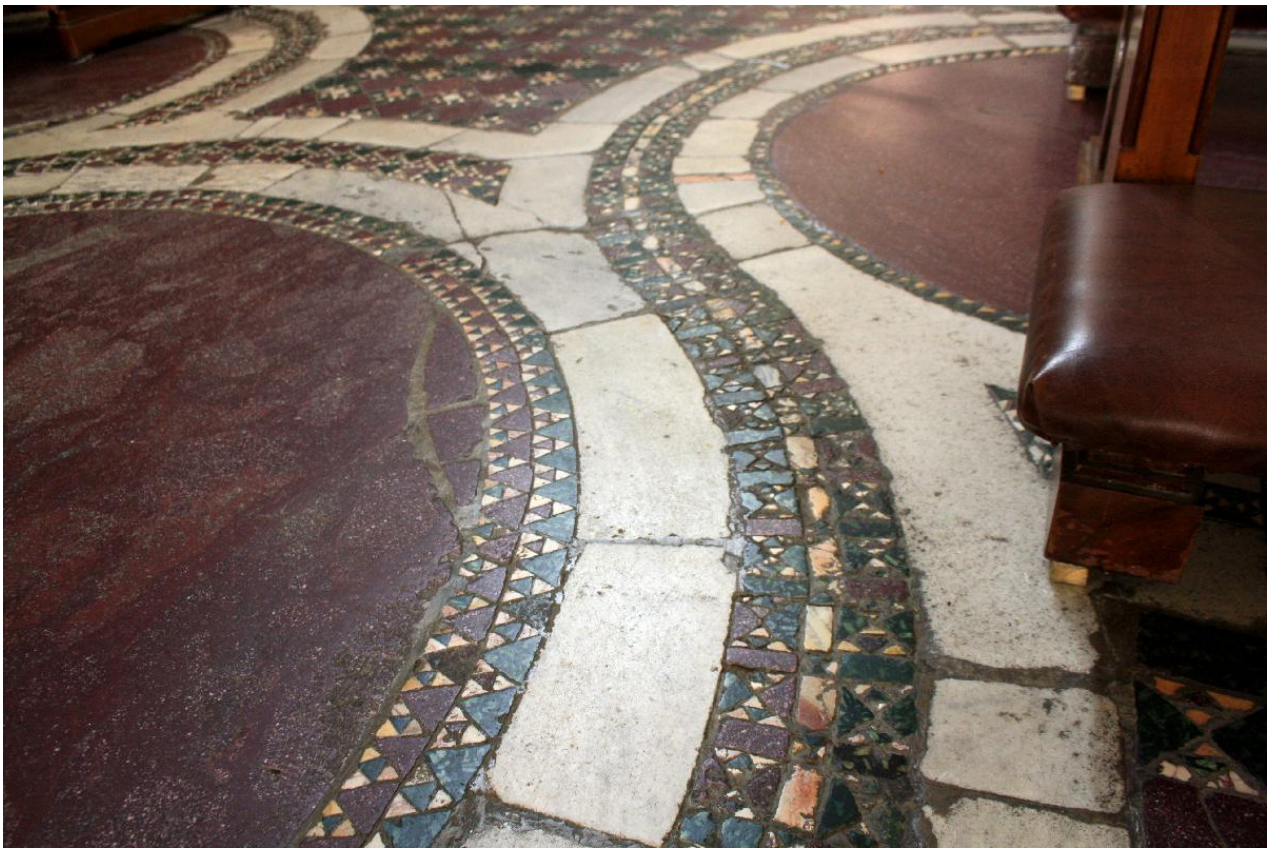




Il dettaglio del grande disco centrale di porfido rosso, frammentato, evidentemente originale. Probabilmente questo quincux è stato ricostruito prevalentemente con il materiale dell'antico pavimento in quanto la maggior parte delle tessere minute e quasi tutte le fasce marmoree bianche,stavolta delle dimensioni giuste, appaiono essere molto antiche e forse originali. I patterns sono quelli classici dei Cosmati. Da notare anche il raccordo a forma di F che collega le fasce decorative.



Dettagli del quincux con fasce decorative di quadratini gialli, verdi e rossi, triangoli raggianti e motivi a "farfalla". La maggior parte delle tessere appaiono essere molto frammentate, usurate e provengono dal pavimento cosmatesco antico.

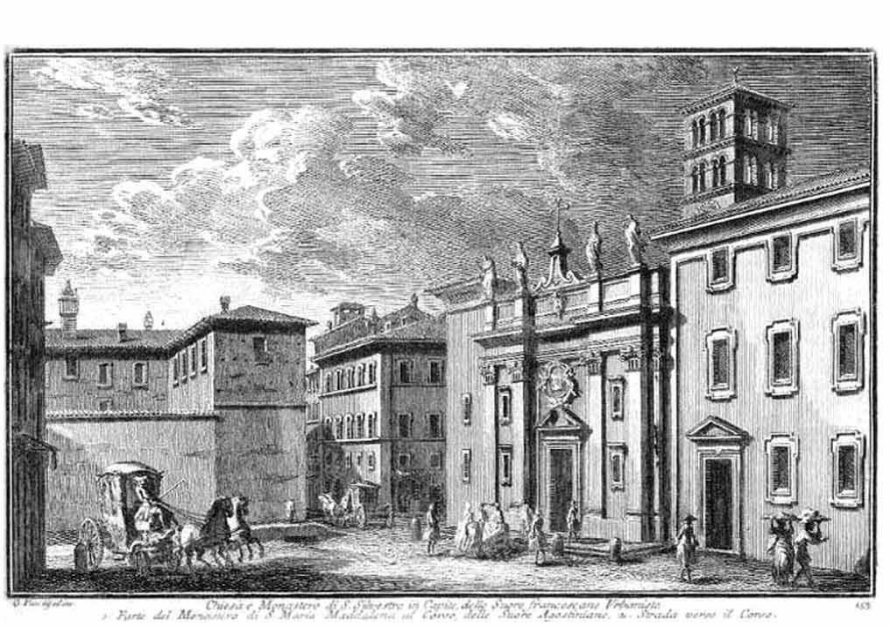




Partizioni reticolari che affiancano il quincux su ogni lato. E' visibile un largo reimpiego di tessere originali.



CHIESA DI SAN SILVESTRO IN CAPITE



Chiesa di San Silvestro in Capite in un disegno di Giuseppe Vasi.

I pochi resti pavimentali di tipo cosmatesco che si vedono oggi attorno all'altare maggiore e nella terza cappella a sinistra dell'entrata nella chiesa di San Silvestro in Capite, sono generalmente ignorati dagli autori sia antichi che moderni. Solo Glass, ha notato questa singolarità e ha cercato di rimettere insieme le poche frammentarie notizie utili per poter dire qualcosa in merito. Secondo la studiosa[1], una delle poche fonti che accennerebbe ad una trascorsa esistenza di un pavimento musivo ad intarsio marmoreo nella chiesa è G. Severano[2] secondo il quale nel 1123 Callisto II consacrava un altare maggiore e nello steso tempo il suo Camerlengo Alfano ordinava la costruzione di un pavimento intarsiato.

In realtà, come è facile verificare, questo avvenimento viene descritto da Severano non per la chiesa di San Silvestro in Capite, ma per quella di Santa Maria in Cosmedin e quindi si tratta di un riferimento errato.

Una fonte più sicura, invece, può essere Gaetano Moroni[3] da cui però possiamo trarre solo brevi accenni alla cronologia dei restauri e ai rifacimenti fino al suo tempo, ma nessuna notizia specifica di un presunto pavimento musivo: "Papa Innocenzo III fece riedificare la chiesa e il campanile dall'architetto aretino Marchionne. A papa Clemente VIII si deve la riedificazione della chiesa che, verso la fine del 1500 minacciava rovina e a Francesco Dietrichstein, vescovo di Olmutz, si devono molti abbellimenti. Le monache del convento, sul finire del XVII secolo, restaurarono la chiesa su disegno di Giovanni Antonio de Rossi e vi fecero fare decorazioni in marmo, pitture e stucchi, mentre la facciata esterna fu completata nel 1703 mentre era Badessa Maria Arcangela Muti". Tuttavia, il riferimento ad Innocenzo III ci permette di immaginare che i Cosmati abbiano lavorato di certo anche in questa chiesa e che probabilmente un pavimento cosmatesco dovette esserci un tempo. Nessuna altra fonte sembra aver accennato ad esso, così le importanti monografie di Giovanni Giacchetti del 1629, di Carletti del 1795 e le erudite descrizioni di Nibby, Moroni, ed altri autori, nulla ci dicono

[1] D. Glass, op. cit., pag. 129.

[2] G. Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma*, Roma, 1630, pagg. 350-351.

[3] Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro ai nostri giorni*, vol. XIII, Venezia, 1842, pag. 42.

in proposito. Una così scarsa collezione di notizie storiche non può offrire un quadro esauriente degli avvenimenti architettonici che produssero opere cosmatesche nella chiesa. Inoltre, una iscrizione di cui si è tramandata memoria solo attraverso una vecchia fotografia pubblicata da Toesca e da Hutton, attesterebbe la presenza di uno dei marmorari romani, certo "Rainerius", ma è normale in quanto in oltre due secoli di storia medievale ci saranno passati in quella chiesa almeno alcuni membri delle famiglie di marmorari romani più importanti di allora. Tutto ciò, nulla ci dice sui resti oggi visibili e l'unica cosa che possiamo fare è analizzare tali reperti e cercare di dedurne delle considerazioni sulla base dell'esperienza acquisita fino ad ora nell'analisi degli altri pavimenti romani.

Tralasciando la descrizione di Glass dei reperti, per i quali è importante notare solo il suo discernimento tra pannelli formati principalmente da materiali moderni e qualche traccia i tessere antiche, in quanto dal 1970 ad oggi qualcosa potrebbe essere stata modificata. Le tracce di pavimento cosmatesco oggi presenti nella chiesa possono distinguersi in:

a) serie di partizioni reticolari con motivi geometrici ricostruiti intorno all'altare maggiore con materiale in prevalenza moderno, comprese le fasce di marmo bianche che li delimitano;
b) riquadri e pannelli rettangolari ricostruiti in modo arbitrario, senza alcuna logica e senso architettonico, in una delle cappelle della chiesa;
c) una lastra pavimentare posta dinanzi ad un altare secondario.



La serie di riquadri pavimentali, di varie dimensioni, rimontati attorno all'altare principale della chiesa. Già dalla foto è possibile notare una discreta percentuale di materiale moderno mescolato tessere più antiche, molte delle quali originali cosmatesche.

Non compaiono elementi stilistici classici dei pavimenti cosmateschi come guilloche o quincuxes, ma solo qualche raro accenno alla ricostruzione di piccoli dischi di porfido con decorazioni di triangoli raggianti. Lo stile dei motivi geometrici sembra potersi riferire più alla *koiné* dei pavimenti precosmateschi di epoca tarda che a quelli di Cosma del XIII secolo come sembra osservando i pochi

pannelli ricostruiti con materiali più antichi e come mostrano chiaramente le immagini che seguono. Tuttavia, non è facile pronunciarsi con sicurezza. I motivi sono costituiti principalmente da tessere quadrate in varie tessiture, ottagoni e quadratini, rombi, motivi a stella cosmatesca e triangoli consecutivi.





Come mostrano le foto sopra, vi è una significativa presenta di tessere probabilmente originali di giallo antico. Esse sono in massima parte frammentarie e si trovano egualmente distribuite nei vari motivi geometrici, sia di quadrati che di esagoni, ottagoni e triangoli. La prima foto sopra mostra la veduta dei pannelli musivi alla destra dell'altare, la seconda alla sinistra dell'altare e la terza un pannello ricostruito davanti ad un altare secondario.
Le immagini che seguono mostrano riquadri pavimentali più antichi che si trovano in altre cappelle della chiesa, probabilmente ricostruiti tra la fine del XVI e il XVII secolo, in cui si vede di nuovo il reimpiego di una minima parte del materiale cosmatesco originale, mentre le lastre di marmo bianche e la gran parte delle tessere bianche che suppliscono i motivi geometrici, risalgono all'epoca dei restauri. La ricostruzione è non solo arbitraria, ma anche approssimativa e senza alcuna logica e i patterns non rispettano alcuna regola precisa, né di simmetria.

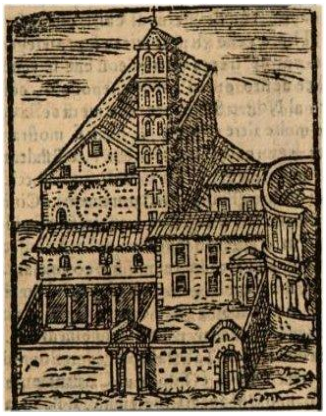




BASILICA DI SANTA CROCE IN GERUSALEMME



Un dettaglio dell'incisione in rame di Antonio Lafréry in "Le Sette Chiese di Roma", Roma 1575. In alto a sinistra si vede la nostra basilica nel suo aspetto cinquecentesco.



Disegno della basilica eseguito da Girolamo Francino nella seconda metà del XVI secolo. L'aspetto esterno è ancora inalterato.

"È una delle sette basiliche di Roma e viene chiamata *Sessoriana* per essere stata costruita nel *Palatinum Sessorianum* dove abitarono gli ultimi imperatori e dove Eliogabalo ebbe i suoi giardini. Fu edificata nel 330 da Costantino per custodirvi il legno della Croce ritrovato a Gerusalemme da sua madre S. Elena e - secondo quel che dice Anastasio Bibliotecario nella vita di San Silvestro - fu chiamata *Hierusalem*. Un'altra denominazione la troviamo nel concilio del 433 sotto Sisto III, giacché viene detta *Heleniana*, la qual cosa spiega come Costantino scegliesse quel luogo del palazzo Sessorio - dove probabilmente sua madre aveva abitato - per edificare il nuovo edificio religioso. Nel 720 Gregorio II le risarcì il tetto o lo stesso fece nel 780 Adriano I. Nel 975 Benedetto VII fece costruire il monastero contiguo. Nel 1005 vi moriva improvvisamente il papa Silvestro II (d'Orilac). Nel 1050 Leone IX cedeva il monastero ai Benedettini di Montecassino, ma nel 1062 Alessandro II li trasportava sul Palatino a San Sebastiano in Pallara, mettendo al loro posto i Canonici regolari di Lucca. Nel 1144 Lucio II (Caccianemici) fece restaurare la chiesa e suo nipote Ubaldo Caccianemici la proseguì nel 1148 facendo fare il tabernacolo della confessione che fu scolpito dai marmorari romani Angelo, Sassone e Giacomo, tabernacolo distrutto nel restauro del secolo XVIII. Trasportata in Avignone la sede pontificia, la basilica rimase abbandonata o quasi in rovina, finché nel 1370 Urbano V (De Grimaud) non destinò al suo restauro i 3000 fiorini lasciati da Nicola di Nola e Paolo Orsini per la costruzione di un monastero certosino. Fu in questa occasione che i Certosini occuparono il convento rimanendovi in seguito fino all'anno 1560. Verso la metà del secolo XV, il cardinale Capranica rifece i tetti delle navate minori, e nel 1492 il cardinale Pietro di Mendoza la faceva imbiancare, il che fece scoprire la reliquia della croce nel mezzo dell'arco della tribuna. Qualche anno dopo, un altro cardinale, Bernardino Carvejol, ordinava che si dipingesse la volta della tribuna con affreschi. Nel 1536 il cardinale Francesco Quinon fece fare il tabernacolo dell'abside, o nel 1555 un altro cardinale spagnuolo, Bartolommeo della Cueva, figlio del Duca di Albunquerque faceva restaurare la loggia d'onde si mostrano le reliquie e la gradinata. Sul finire del secolo XVI, Sisto V (Peretti) fece costruire la grande strada che conduce alla basilica. Nel 1744 Benedetto XIV (Lambertini) fece spianare la collina che la nascondeva alla vista del pubblico e vi aggiunse il portico. La collina si chiamava Monte Cipollaro, perché vi si coltivavano gli agli e le cipolle i cui fiori servivano alla festa di S. Giovanni".

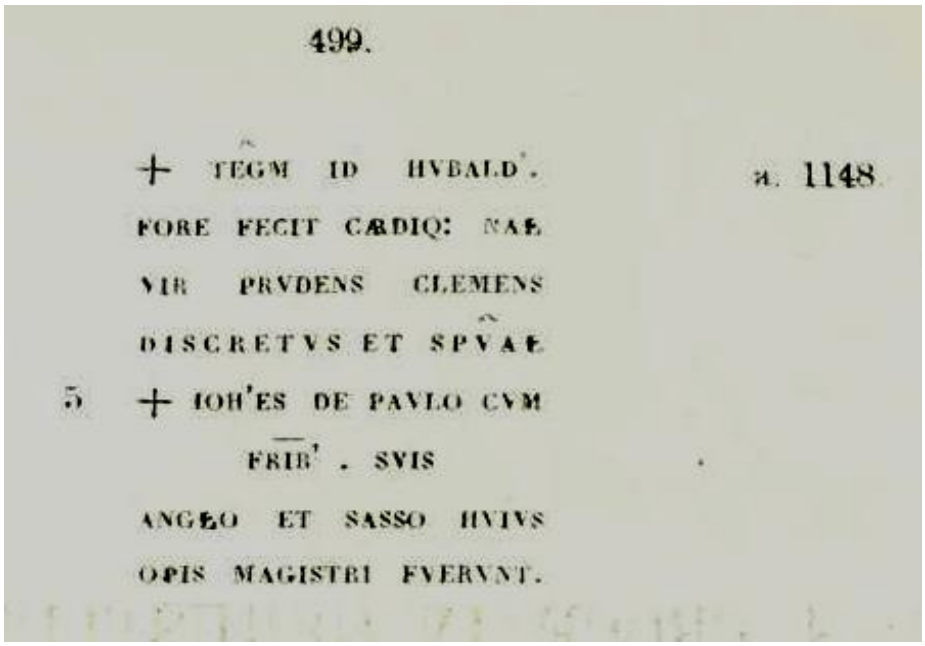
Così Diego Angeli, nel citato volume *Le Chiese di Roma,* traccia sinteticamente la storia e gli avvenimenti principali legati ai restauri e ai rifacimenti della basilica. Una tanto intricata serie di vicende architettoniche, lascia immaginare che fin dall'antichità il pavimento precosmatesco originale della chiesa, probabilmente realizzato entro il primo grande ammodernamento di Lucio II e comunque entro il 1148, epoca in cui i figli di Paolo eressero il ciborio, dovette subire modifiche e forse in parte fu distrutto, anche a causa dell'abbandono dell'edificio quando la sede papale fu trasferita ad Avignone. Vicende antiche che non ci permettono di avere un quadro esauriente e chiaro della storia del pavimento musivo originale per il quale possiamo solo tentare qualche conclusione cercando di discernere cosa è rimasto di originale e cosa è stato restaurato, o rifatto nuovo. A tal proposito Glass (op. cit. pagg. 89-92) fa una breve ma indovinata ricapitolazione, mettendo in risalto il fatto che di antico è rimasto ben poco rispetto al moderno,

ed evidenziando che ciò che si vede oggi è una situazione opposta a quella descritta da R. Besozzi nel 1750, a dimostrazione del fatto che il pavimento ha subito grandi modifiche anche e soprattutto nel XVIII secolo; tuttavia la studiosa non accenna agli ultimi lavori di restauro moderni sul pavimento avvenuti nel 1933. In linea di massima, Glass data il pavimento alla metà del XII secolo, in parte basandosi sulla data riportata nell'iscrizione perduta e trascritta da Forcella in cui si attesta che Giovanni, Angelo e Sasso, figli di Paolo, eseguirono il ciborio nel 1148, e in parte su ciò che lei definisce "evidenza stilistica", basata sull'osservazione dei patterns dei rettangoli la quale, nonostante le alterazioni dovute ai restauri, confermerebbe la datazione predetta. Inoltre, accosta il pavimento di Santa Croce in Gerusalemme con quello dei Santi Quattro Coronati e quello del duomo di Ferentino, attribuendolo così, involontariamente e per quanto ho esposto dall'inizio di questo libro sul tema dei Cosmati, alla bottega dei marmorari romani Lorenzo e Iacopo.

Iscrizione dei lavori del ciborio. La prima è come trascritta da Raimondo Besozzi e pubblicata nel suo libro nel 1750. La seconda come trascritta e pubblicata da Nibby nel 1838. Nel testo l'iscrizione riportata da Forcella.

✣ TEGM ID HVBALDVS
FORE FECIT CARDIQ: NA ✣
VIR PRVDENS CLEMENS
DISCRETVS ET SPVA ✣
✣ IONES DE PAVLO CVM
FRIB. SVIS
ANGELO ET SASSO HVIVS
OP MAGISTRI FVERVNT R.

† TEGM . ID . HVBALDVS
FORE. FECIT. CARDI. NA †
VIR . PRVDENS . CLEMENS
DISCRETVS . ET . SPVA †
† IONES. DE. PAVLO. CVM
FRIB . SVIS
ANGLO . ET. SASSO . HVIVS
OP. MAGISTRI. FVERVNT. R.


499.

+ TEGM ID HVBALD'. a. 1148
FORE FECIT CARDIQ: NAE
VIR PRVDENS CLEMENS
DISCRETVS ET SPVAE
+ IOH'ES DE PAVLO CVM
FRIB' . SVIS
ANGELO ET SASSO HVIVS
OPIS MAGISTRI FVERVNT.

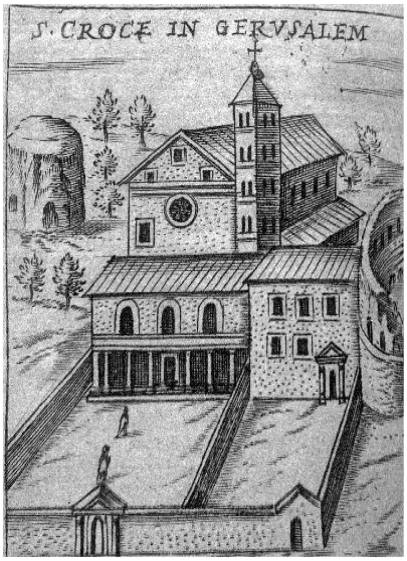
Per la data della costruzione del ciborio, non specificata nell'epigrafe, Forcella, e con lui Glass, indica il 1148 che è lo stesso anno in cui gli stessi marmorari, con l'aggiunta di Pietro, forse il più giovane, erigono il ciborio di San Lorenzo fuori le Mura. Tuttavia, se per quest'ultimo esiste una data precisa nell'epigrafe, per quello di Santa Croce in Gerusalemme si può solo dedurre la data riferendosi a fattori cronologici che si possono estrapolare dall'iscrizione. Considerando che il lavoro degli amboni in San Lorenzo fu un'opera di non poco conto alla quale non prese parte Pietro, possiamo immaginare che questo della basilica sessoriana fosse realizzato qualche tempo prima rispetto al 1148. L'iscrizione, in cui è nominato Giovanni figlio di Paolo con i suoi fratelli Angelo e Sasso, di per sé non riporta una data precisa, come in alcuni altri casi simili, e quindi la cronologia è desumibile esclusivamente dalle notizie associate ai nomi dei personaggi citati. Infatti, Giovambattista de Rossi in uno suo erudito articolo sulle epigrafi dei marmorari romani[1] riporta l'iscrizione con questo tenore:

[1] *Raccola di Iscrizioni Romane*, Bull. d'Archeologia Cristiana, II (1891), pagg. 78-79.

L'iscrizione riportata da G.B. De Rossi e, in basso, una incisione della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme come appariva fino al 1638 nel volume di G.D. Franzini, Roma Antica e Moderna. Il suo aspetto era ancora identico a quello cinquecentesco che appare nei disegni visti sopra.

+ TEGM · ID HVBALD' FECIT FORE CARDIQ · NAŁ ·
VIR PRVDENS
CLEMENS DISCRETVS ET SPVAŁ + IOHES DE PAVLO
CV FRTB
SVIS ANGŁO ET SASSO HVIVS OPIS MAGISTRI
FVERVNT

Egli scrive che "Il Cardinale Uberto morì nel 1144; laonde quest'opera fatta da Giovanni, Angelo e Sasso figliouoli di Paolo dee essere al più tardi di quell'anno medesimo. Negli anni seguenti in quel gruppo di fratelli marmorari appare anche Pietro, sempre nominato in secondo luogo… nel 1144 o poco prima egli non partecipò al lavoro fatto in S. Croce in Gerusalemme".



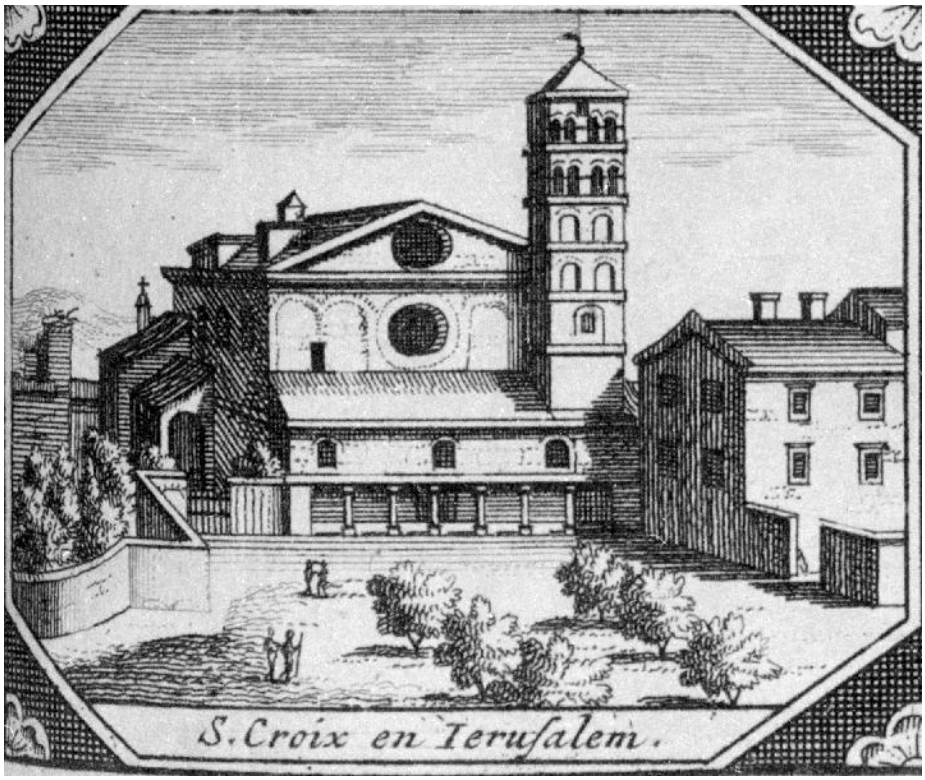


A destra uno splendido disegno della basilica nel nuovo stile barocco come si presentava a Philippe Benoist nel 1870 (da "Rome dans sa grandeur").

La descrizione che Glass fa del pavimento denuncia lo stato attuale, cioè esattamente quanto oggi ancora si vede che è dovuto anche ai restauri del 1933 di cui non conosco i dettagli. Il mosaico cosmatesco inizia con una fila di guilloche che annodano sette dischi di porfido. Questa lunga guilloche è fiancheggiata su entrambi i lati da rettangoli fino ad arrivare ad un quincux centrale. Secondo Glass queste "rondelle" sono rifatte moderne, mentre il quincux è costituito in parte da materiale antico e in parte moderno. Seguono altri sei dischi di cui almeno tre restaurati e sono anch'esse fiancheggiate da sedici rettangoli su ciascun lato. A queste segue un secondo gruppo di altre sei "rondelle" che sembrano essere più antiche delle altre. Confrontando la sua descrizione con quella di Besozzi, Glass intuisce che non vi è corrispondenza per cui il pavimento settecentesco doveva essere abbastanza dissimile da quello attuale. Dalle poche e chiare parole di Besozzi[2] si evince principalmente che prima del 1750 la zona della *schola cantorum* aveva il pavimento ricoperto di rozze lastre di marmo e che in seguito è stato rifatto al modo cosmatesco: "Tutto il pavimento della Chiesa, eccettuatane quella parte della Nave maggiore, in cui anticamente eravi il Coro, come pure il pavimento della Tribuna, era formato, come sogliono dir li Latini, *opere Tessellato*, cioè composto di varij piccioli pezzetti di pietra di diverso colore con singolare artificio fra loro uniti, ed a sito a sito per maggior consistenza, e sodezza con lastre di marmo interrotti". Quale poteva essere e dove sia finito il

[2] Raimondo Besozzi, *La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemm*e, Roma, 1753, pagg. 35, 53.

pavimento cosmatesco che faceva originariamente parte della *Schola cantorum* e della Tribuna, non è dato sapere. Potrebbe essere stato in parte reimpiegato per la ricostruzione del pavimento stesso, oppure per i restauri di un altro pavimento cosmatesco in qualche altra chiesa di Roma. Certo è che se gli amboni e gli arredi medievali che oggi si vedono nella chiesa di San Cesareo de Appia furono ivi anticamente trasferiti dalla basilica di San Giovanni in Laterano, è lecito supporre che anche ampi tratti di pavimento cosmatesco potrebbero nel tempo aver subito la stessa sorte.



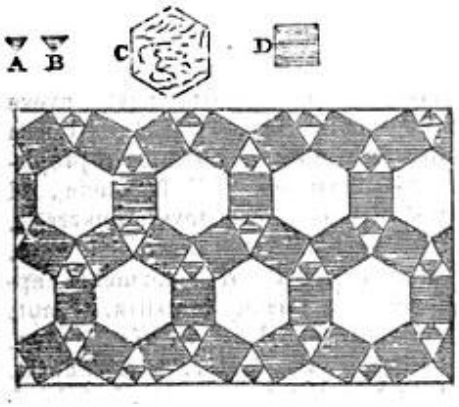
Ancora un bel disegno della basilica di Santa Croce in Gerusalemme, prima dei cambiamenti settecenteschi, in un disegno di Alexandre de Rogissart e Jean de La Fay, da "Les delices des l'Italie", Leida, 1709.

Quindi vi fu una fase in cui nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme vi erano dei resti di pavimento musivo cosmatesco, come attesta Besozzi, nella gran parte delle navata maggiore e nelle navate minori, mentre era di rozze lastre di marmo nel coro e forse nella tribuna. Grazie ai restauri di Benedetto XIV (1744-1758) anche questa zona fu rimpiazzata con un pavimento realizzato in stile cosmatesco, certamente utilizzando anche parte del materiale antico. Così Besozzi (ibid. pag. 57): "Il pavimento pure di questa Basilica è stato in questa occasione risarcito, e molto migliorato, massime in quella parte della nave di mezzo, dove anticamente eravi il Coro, la quale essendo prima coperta di rozze lastre di marmo, presentemente è resa simile al rimanente, cioè coperta con varij piccoli pezzetti di pietre di diversi colori uniti fra loro con singolare artificio".

Cercando di capire quali zone pavimentali fossero più antiche e quali rifatte al tempo di Besozzi, nel tentativo di conciliare le due situazioni descrittive opposte, Glass suggerì che le guilloche rimanenti nella zona ovest della navata maggiore, furono usate nel XVIII secolo per riparare il pavimento in rovina dell'area formata dalla *schola cantorum* e quindi la zona occidentale fu poi rifatta nuova. E ricorda che una situazione simile in cui larghe zone pavimentali furono trasferite in zone diverse della stessa chiesa, si ritrovano in Santa Maria in Cosmedin, in Santa Maria in Aaracoeli e San Benedetto in Piscinula.

Analisi del pavimento

Comincio dall'unico indizio che ho trovato come testimonianza di un piccolo dettaglio del pavimento che si può vedere nella figura sotto. E' costituito credo da un unico riquadro di medie dimensioni in cui si nota un pattern tipologicamente precosmatesco in quanto il modulo si trova sviluppato anche nel complesso dei patterns del pavimento di Desiderio nella basilica di Montecassino e soprattutto nei suoi derivati campani, come a Capua. Tuttavia, lo si ritrova spesso anche nei pavimenti del XIII secolo ed è riferibile alla scuola cosmatesca di Lorenzo.



Dizionario di Antichità Greche e Romane, voce "Pavimento". Riporta questo disegno che "rappresenta una porzione dell'antico pavimento che rimane tuttora nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme".



Tessere uniformi esagonali, chiare, ma probabilmente in origine di giallo antico, sono collegate tra loro con quadrati uniformi di porfido rosso e verde in modo da generare un motivo continuo di figure esagonali che si intersecano. Le campiture triangolari tra i quadrati sono scomposte in elementi minori colorati. Un pattern concettualmente semplice, ma di grande effetto visivo e di non facile realizzazione. Si può solo immaginare la bellezza che doveva esprimere un tratto pavimentale così fatto che esibiva questo stesso motivo con tessere esagonali uniformi di giallo antico e con le corrispondenze policrome alternatamente corrette invece che casuali per effetto dei restauri antichi. Il *Dizionario di Antichità Greche e Romane*, redatto nei primi decenni del XIX secolo, riporta la figura che si vede sopra a sinistra esplicitandone i componenti: le tessere triangolari sono di serpentino e palombino, gli esagoni di pavonazzetto e i rettangoli di porfido rosso e verde.

A prima vista, il pavimento della basilica si distingue per il fatto che la fascia centrale nella navata grande, risulta essere più curata e meglio realizzata rispetto alle file longitudinali di rettangoli che la fiancheggiano fino al filo dei pilastri. Questo risulta evidente anche per il fatto che tale fascia centrale è costituita da una maggiore percentuale di materiale antico originale, ovvero di una maggiore concentrazione di tessere più antiche appartenenti al pavimento cosmatesco primitivo, mentre i rettangoli nel resto della navata e nelle navatelle laterali, sono stati suppliti con una maggiore percentuale di materiale moderno. Non è detto che la maggior parte delle tessere della zona centrale sia davvero antica, ma la

differenza con il resto della navata si nota molto bene per il fatto che esse sono colorate e ben disposte nei relativi patterns.

Contemporaneamente si nota subito la totale ricostruzione del pavimento eseguita impiegando le fasce di marmo bianche che formano le lunghe guilloche e gli stessi rettangoli fatte prevalentemente di materiale moderno che può datarsi tra il XVII e il XX secolo, coprendo tutte le fasi dei restauri più importanti. Le due file di rettangoli che fiancheggiano a destra e a sinistra la prima fila di guilloche dall'entrata della chiesa, mostrano avere una corrispondenza geometrica e policroma significativa, segno di un restauro mirato, probabilmente tra gli ultimi eseguiti.



Parte della prima fila di guilloche affiancata dalle file di riquadri con i motivi geometrici. Si nota la maggiore cura nella fascia centrale rispetto alle ripartizioni laterali.

Le partizioni reticolari che si snodano in senso longitudinale nel resto della navata e nelle navatelle laterali, compongono nel loro insieme un ricco repertorio di patterns che si riscontra sia nei pavimenti precosmateschi che in quelli realizzati dai Cosmati e lo stile delle tessiture e dei motivi geometrici, così come delle sfumature cromatiche, è tale che è ben giustificabile l'accostamento fatto da Glass ai pavimenti dei Santi Quattro Coronati e del duomo di Ferentino. Qui le fasce di marmo bianche sono sproporzionate per le loro dimensioni rispetto alla larghezza dei rettangoli musivi e sono visibilmente moderne. Qua e la si notano tracce significative di quel giallo antico tanto caro alla bottega di Lorenzo e soprattutto, per una più sicura attribuzione, si può fare riferimento alle decorazioni dei dischi nelle guilloche per i quali la scomposizione in esagoni secondo diverse tecniche musive, è da considerarsi come una forma per Lorenzo e Iacopo.

Il pavimento mostra, in diversi punti, di aver subito nel tempo trattamenti diversi. Infatti si nota chiaramente la mano dei diversi restauratori che si sono avvicendati per riparare il litostrato della basilica. Addirittura si riesce a notare lo stile dei restauri settecenteschi, dove l'allettamento della malta è sensibilmente

Due esempi di un tratto del pavimento restaurato in modo superficiale, nonostante l'impiego di parte di tessere originali. Sotto: un riquadro con motivo a zig-zag con uso del giallo antico, come da tradizione cosmatesca di Lorenzo.

meglio visibile rispetto ai restauri più accurati e, insieme, tali tratti sono accompagnati da fasce marmoree risalenti a quel periodo. L'opera di Lorenzo o di Iacopo, si riconosce anche nel moderato ma onnipresente uso dei motivi zigzaganti di giallo antico, sia nei riquadri che come decorazioni dei dischi nelle guilloche. Stile ricorrente anche in San Clemente e in molti altri luoghi dove è facile accertare la presenza della stessa bottega cosmatesca.

Convivono insieme, quindi, elementi antichi e moderni, tratti ben restaurati e tratti pavimentali che sono da definire purtroppo dei rappezzi, come quell'ampia zona in cui il piano dell'allettamento della malta, di colore giallo, è totalmente fuoriuscito dalla sede su cui sono state semplicemente adagiate a pressione le tessere, come mostrano le immagini che seguono.









Il quincux che resta isolato nella navata centrale e che suddivide le lunghe file di guilloche. La caratteristiche sono di transizione dal precosmatesco al cosmatesco ed è riconducibile all'ultimo stile di Lorenzo nella seconda metà del XII secolo. Tutti gli elementi decorativi sono di fine stile cosmatesco. Le guide di marmo bianco sono riconducibili ad una ricostruzione del XVIII secolo.





Un tratto della prima guilloche di sette dischi. La ricostruzione è moderna e comprende parte di tessere più antiche.



La tabella sopra mostra una sequenza di alcuni tra i più bei dischi di porfido che fanno parte del pavimento della basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Si nota facilmente che alcuni di essi, come per esempio gli ultimi tre in basso, mostrano nettamente una ricostruzione diversa dovuta ad una diversa manodopera di restauro. Tuttavia, l'evidenza stilistica riconduce per la maggior parte di essi all'unica bottega cosmatesca, quella di Lorenzo e Iacopo.



La foto sopra mostra la zona pavimentale oltre il quincux, con i primi sei dischi che lo seguono e alcune file partizionali in cui si vedono arrangiati motivi geometrici appartenenti al comune repertorio dei pavimenti precosmateschi e postumi, ma stilisticamente differenti a causa di intenti e restauri diversi tra loro nel tempo. Non si capisce, per esempio, per quale motivo il riquadro con le grandi losanghe oblunghe bianche che formano al loro interno stelle a quattro punte, mostri un effetto cromatico completamente diverso dai riquadri successivi della stessa fila, ricchi di tessere verdi, gialle e rosse. Quello delle losanghe, infatti, è simile ai rettangoli della seconda fila dove prevale nettamente un impiego di tessere di marmo bianco che suppliscono le originali, mentre per le campiture sono state utilizzate probabilmente parte delle tessere antiche triangolari. Anche le fasce di marmo bianche, come si vede, sono diverse tra loro e di dimensioni varie. La fila di guilloche è stata ricostruita forse con più attenzione, rispettando anche la corrispondenza dei disegni geometrici delle campiture opposte tra i dischi, mentre le fasce curvilinee di marmo bianche sono vistosamente moderne. Lo stile delle decorazioni circolari dei dischi di porfido, soprattutto con la soluzione dei triangoli raggianti, sono comuni un po' a tutta la tradizione dei pavimenti musivi medievali, ma la forma all'interno della rondella che spesso è esagonale e formata e scomposta all'interno da elementi minori, richiama fortemente lo stile della bottega cosmatesca di Lorenzo di cui, come dice giustamente Glass, si vedono esempi significativi anche nel duomo di Ferentino.



La zona del presbiterio, come si vede dalla foto sopra, è costituita esclusivamente da ripartizioni ricche di motivi geometrici comuni alla tradizione cosmatesca. E' la ricostruzione di cui parla Besozzi, avvenuta durante i restauri voluti da Benedetto XIV. Si nota una prevalenza di tessere uniformi bianche, quadrate ed esagonali, a cui si alternano tessere antiche che facevano parte del pavimento originale. Molte di esse sono di giallo antico, ancora una volta a confermare lo stile di Lorenzo e Iacopo e la loro predilezione per questo colore. Ancora una volta le fasce di marmo bianco sono diverse tra loro, disuniformi e quasi tutte riconducibili al XVIII-XIX secolo.

Nella cappella di Sant'Elena, scendendo a destra sotto il presbiterio, è stata ricostruita una porzione di pavimento cosmatesco, preso forse da quello della chiesa superiore, per abbellire la zona delle reliquie. Non si può dire se questa cappella, che si ritiene essere stata in origine la dimora di Elena figlia di Costantino, fosse decorata anch'essa con un pavimento cosmatesco, ma i resti che si vedono oggi sono un chiaro riassemblaggio di materiale moderno e antico, probabilmente anche precedente al XVIII secolo. In particolare si possono vedere due file, la prima di sette riquadri e la seconda, adiacente al muro, di quattro riquadri, tutti composti allo stesso modo di quelli del pavimento nella chiesa superiore. Qui si nota solamente una maggiore antichità di ogni singola parte, come se da allora, mai alcunché fosse stato rimaneggiato e restaurato. Le stesse lastre di marmo bianche risultano spesso molto frammentate, segno di certa antichità che lascia supporre la mancanza di manomissioni più moderne. Al centro vi è un riquadro con un disco di porfido verde decorato da triangoli raggianti gialli con campitura di fondo di motivi a farfalle. Anche in questa porzione di pavimento si nota una insolita prevalenza di tessere originali di giallo antico che conferma indubbiamente un rapporto diretto tra questo e il pavimento superiore, e la provenienza di entrambi dall'unica opera cosmatesca.



a)



b)



c)

La fig. a) mostra il pavimento della cappella di S. Elena

La fig. b) il disco di porfido verde nella stessa cappella

La fig. c) una porzione di un disco nel pavimento della chiesa superiore, con decorazione di triangoli raggianti e esagoni generanti stelle a sei punte.

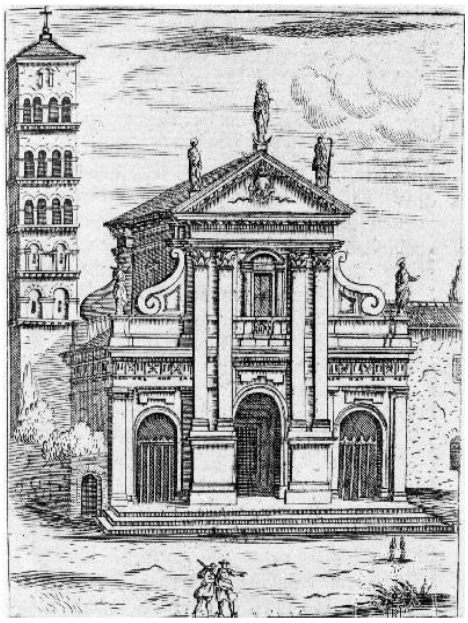


La lunga serie di guilloche che precede il quinconce centrale



Parte dell'abside, del mosaico e del ciborio che nel Settecento ha sostituito quello cosmatesco di Giovanni, Paolo e Sasso.

BASILICA DI SANTA FRANCESCA ROMANA
(ex Santa Maria Nova)



Una stampa in cui si vede come si presentava la basilica barocca circa nel 1750

Innanzitutto fughiamo subito un dubbio. Il viaggiatore che si appresta a visitare questa chiesa, la cerca (come ho fatto io) come basilica di Santa Francesca Romana, ma quando da Via dei Fori Imperiali, nell'immediatezza del Colosseo, volta a destra per incamminarsi sulla piccola ed isolata salita che porta al luogo sacro, legge una antica lapide incisa che recita "Basilica di Santa Maria Nova", con tanto di freccia che indica la direzione da seguire! In realtà, l'edificio religioso fu edificato forse da San Silvestro Papa, attorno al 314 nel luogo ove era avvenuta la caduta di *Simon mago*. Poi subì diversi restauri tra cui i più importanti nel 705 e nell'850 da parte di San Leone IV che intitolò la chiesa alla Madonna dandole il nome di *Santa Maria Nova*. In seguito, verso l'860, San Nicola I la riedificò *a fundamentis*, arricchendola di numerose pitture

Dall'Armellini (*Le Chiese di Roma,* op. cit.) apprendiamo che "I Frangipani, padroni del vicino castello la dotarono di fondi. Vi dimorò Urbano II nel 1093, datando da *S. Maria Nuova* le sue bolle. Nel 3 febbraio del 1136 qui si consecrava e ordinava Innocenzo II. Alessandro III salvatore d' Italia la riconsacrò nel giugno 1161. È nel suo atrio che nella celebre processione dell' Assunta si deponeva per qualche tempo l' imagine del Salvatore, ed in quel luogo v' era il letticciuolo ove il papa riposava alquanto in una delle tappe di quel lunghissimo corteo. Distrutta la chiesa da un incendio sotto Onorio III, questi la riedificò circa l' anno 1216…Il pavimento è d'opera cosmatesca, e per quel lavoro furono adoperate anche molte pietre tolte ai loculi delle catacombe romane…Il Ciampini ha fatto autore di quel musaico Niccolò I (a. 858-67), il Platner, Onorio III (a. 1216-26), ma il De Rossi lo crede opera di Alessandro III circa il 1161 quando, come si disse, il papa consacrò di nuovo quella chiesa". Infine, nel 1615 i monaci Olivetani che abitavano il vicino convento la fecero restaurare e vi aggiunsero la facciata e il portichetto sui disegni di Carlo Maderna.

Basilica di Santa Francesca Romana, acquaforte di Giovam Battista Falda, del 1669.



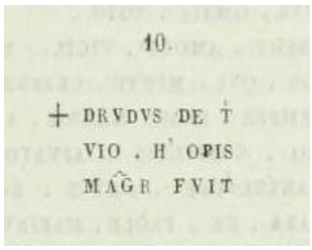
Non esistendo fonti documentali che possano aiutarci a stabilire una cronologia per il pavimento cosmatesco, dobbiamo valutare gli eventi che riguardano la chiesa ed accennati prima da Armellini. Il 1093, anno in cui vi dimorò Urbano II, mi sembra troppo in anticipo, rispetto alle datazioni dei pavimenti cosmateschi di Roma. L'avvenimento del 1136 che ricorda la consacrazione e l'ordinazione di

Innocenzo II è già più interessante e potrebbe essere connesso con un primo probabile pavimento precosmatesco realizzato già sotto papa Pasquale II, o fatto appositamente per tale evento. Anche la consacrazione del 1161 da parte di Alessandro III però potrebbe essere messa in relazione con l'opera di un maturo Tebaldo marmoraro, o del giovane figlio Lorenzo. La riedificazione da parte di Onorio III, almeno a partire dal 1216, mi sembra in netto contrasto con lo stile del pavimento le cui differenza con i monumenti coevi di Ferentino e Civita Castellana, sono ben evidenti. Detto questo, posso solo aggiungere qualche considerazione dall'osservazione dell'"evidenza stilistica", come la chiama Glass, di quanto resta del pavimento, cercando, come al solito, di discernere ciò che è antico da ciò che è stato rifatto arbitrariamente con materiale moderno.

Secondo quanto ho potuto vedere personalmente, sono del parere che una discreta parte del pavimento cosmatesco oggi visibile nella basilica, e in special modo il grande quincux al centro della navata principale, sia il risultato di un rifacimento dovuto ai restauri commissionati dai monaci Olivetani nel 1615. Deduco questo dall'osservazione che nelle zone predette, una gran parte delle tessere provengono da un originale pavimento musivo e la ricostruzione fu eseguita impiegando una parte di lastre marmoree provenienti dalle catacombe, una parte furono ricavate da quelle originali meglio conservate e, infine, una parte realizzate agli inizi del XVII secolo. Ciò si vede bene nel grande quincux di circa quattro metri di lato che campeggia nella zona centrale della navata. Le sue dimensioni e la su forma di "quincux nel quincux", cioè in cui un quincux più grande ne contiene all'interno uno più piccolo inscritto in un quadrato ruotato di 45° rispetto all'asse longitudinale, indicano che la tipologia è prettamente precosmatesca, mentre lo stile delle decorazioni e delle campiture, oltre ad evidenziare l'appartenenza (e quindi una piuttosto certa attribuzione) alla bottega cosmatesca di Lorenzo, indica che esso può essere riferibile agli ultimi decenni del XII secolo, come opera matura di Lorenzo di Tebaldo. Siccome il pavimento della chiesa è stato rifatto completamente nel 1952, come attesta una iscrizione davanti all'altare – riportata da Glass - che dice "Nuovo pavimento marmoreo terminato e montato il 7.3.1952", resta evidente che questo quincux non mostra nei suoi elementi marmorei una tale modernità, per cui le sue caratteristiche si possono spiegare solamente se si crede che sia stato rimontato nei singoli pezzi, come era stato trovato dal 1615 e piazzato nel centro della navata. Oppure potrebbe darsi che tutto il pavimento della navata sia stato costruito intorno a questo unico quincux rimasto al suo luogo dall'epoca dei restauri fatti dai monaci Olivetani.[1] Considerata l'esiguità della superficie pavimentale cosmatesca, non è accertato che tale pavimento sia stato realmente realizzato, *ab origine*, in questo luogo e per questa chiesa. Tuttavia, una perduta epigrafe, riportata da Forcella, che testimonierebbe il passaggio del maestro Drudo De Trivio, che spesso collaborava con i Cosmati di Lorenzo come nel prezioso caso certificato del duomo di Ferentino, potrebbe farci che un pavimento marmoreo musivo fosse in dotazione a questa chiesa.

Visto che oggi quasi più nessuno accenna a questa epigrafe, ricordata nello specifico solo da Glass (op. cit. pag. 93), che testimonia la presenza del grande maestro decoratore, vorrei riproporla in questa sede che mi sembra opportuna.

[1] Glass ricorda che P. Lugano, nel suo testo *La Basilica di S. Maria Nova al Foro Romano*, pubblicato in *Rivista di Storia Benedettina* XIII, 1922, 151, suggerisce che questo quincux o tale porzione pavimentale si sarebbe trovato originariamente nella *Schola cantorum*, ma non lo dimostra. Se ciò fosse vero, e considerato che esso si sarebbe trovato nella *Schola cantorum* nel 1615, risulterebbe difficile credere che nei restauri successivi e nel rifacimento del pavimento avvenuto nel 1952, per qualche motivo inspiegabile sia stato deciso di smontare il quincux dal suo luogo originale per essere rimontato al centro della navata. Per facilitare i lavori e per non rovinare il pavimento originale, credo che avrebbero dovuto lasciarlo dove si trovava.


10.

+ DRVDVS DE T
VIO . H' OPIS
MAGR FVIT

La figura a lato mostra l'iscrizione come riportata da Forcella nel secondo volume, al n. 10 (Glass indica il n. 11, ma è errato), ma non riporta una data e scrive semplicemente che stava "in una pietra quadrata che io vidi gittata in un angolo della 1° cappella a sinistra di chi entra la chiesa. Ora non mi è stato possibile rinvenirla". E da allora è scomparsa definitivamente.

Che si tratti proprio del maestro Drudo De Trivio è indiscutibile, come anche il fatto che egli fu maestro di qualche opera nella chiesa, ma probabilmente non del pavimento, forse di un ciborio, o delle decorazioni della S*chola cantorum*, del presbiterio ecc. Certo è che se è attestato che egli lavorò in questa chiesa, non è difficile immaginare che vi passarono anche i Cosmati della bottega di Lorenzo, specie poi se l'evidenza stilistica lo conferma ampiamente.



Come si vede dalla foto sopra, il pavimento della navata centrale ospita solo il quincux centrale dell'antico litostrato cosmatesco. Se fosse stato spostato in questo luogo da una sua ipotetica sede originaria individuata nella *Schola cantorum*, probabilmente con il restauro del 1952 si sarebbero ricostituite le fasce marmoree bianche, come è stato fatto nella maggior parte degli altri pavimenti cosmateschi ricostituiti tra il XIII e il XIX secolo, mentre qui si nota che esse sono riferibili in massima parte al XVII secolo. Inoltre, secondo una logica del disegno cosmatesco del pavimento, il quincux di queste dimensioni si sarebbe dovuto trovare proprio al centro della chiesa e non nella *Schola cantorum*, dove spesso il pavimento veniva arricchito di diversi pannelli musivi decorativi. Bisognerebbe domandarsi, piuttosto, dove siano potuti finire i numerosi dischi che, in una lunga fila annodata a guilloche, certamente precedevano e seguivano questo quincux centrale, come si vede facilmente in molte altre chiese dove i pavimenti risultano avere le stesse caratteristiche. E' probabile, invece che nella *Schola cantorum*, fossero compresi i due grandi pannelli di cui uno intero che ha al

centro un grande disco di porfido decorato da due fasce circolari musive e altri due che restano tagliati per l'adattamento del pavimento.









In queste immagini si vede uno scorcio del quincux e il dettaglio di tre dei suoi dischi di cui il primo con meravigliosi triangoli raggianti di giallo antico in cui la maggior parte delle tessere sono originali; un altro in cui si nota il riuso di lastre marmoree con inscrizioni antiche; un punto di raccordo tra i dischi e qui a destra un meraviglioso disco di porfido rosso decorato con sette file circolari di tessere a losanga romboidale che formano nell'insieme un motivo a zig-zag, alternando il giallo antico al porfido rosso e verde. Anche questa una firma ormai nota dei maestri Cosmati Lorenzo o Iacopo.







Il macromodello della stella a otto punte che in seguito verrà utilizzato in forme miniaturizzate anche per gli arredi presbiteriali.

Un pannello con una grande ruota e in alto una porzione di un secondo pannello simile. Triplice decorazione di triangoli raggianti e consecutivi; campiture di quadratini nel più classico stile cosmatesco. Da evidenziare, comunque, la netta differenza tra il quincux che è il più antico e forse in buona parte originale, i pochi riquadri con le grandi ruote, e i pannelli rettangolari che sono i più moderni, i cui motivi sono spesso risarciti con tessere moderne realizzate tra il XIX e il XX secolo. Osservando le caratteristiche dei patterns geometrici, Glass suggerisce una datazione al XII secolo, senza specificare però quale periodo preciso. In effetti, qui si possono vedere elementi che sono riferibili alla seconda metà del XII secolo, come per esempio il fatto che molti dei patterns sono quelli semplici che utilizzano un modulo grande, come quello classico a forma di stella a otto punte che nei pavimenti del XIII secolo verrà utilizzato come micromodello sia per i pavimenti che per le decorazioni degli arredi e dei chiostri. Mentre nella figura sopra si vede la decorazione di quadratini della campitura che si ritrova identica nei pavimenti di Ferentino e Anagni ed è riferibile più agli inizi del XIII secolo che non prima. Ciò vuol dire che, come per le altre chiese, anche qui il pavimento dovette subire i restauri e i rifacimenti, diciamo ammodernamenti, dovuti agli interventi di maestri marmorari chiamati a lavorare nella chiesa in tempi diversi. Un primitivo pavimento realizzato da Tebaldo o da Lorenzo, potrebbe quindi essere stato migliorato, restaurato e modificato dal figlio Iacopo e via dicendo. In tal modo

verrebbero a fondersi elementi stilisticamente diversi ed appartenenti ad epoche distanti tra loro.



L'abside con lo splendido mosaico e la Madonna col Bambino del XII secolo.



Porzione del meraviglioso soffitto della chiesa.

BASILICA DI SANTA MARIA IN ARACOELI
(o meglio Santa Maria in Capitolio)



G.B. Falda, Basilica di Santa Maria in Aracoeli e il Campidoglio, disegno del 1669.

"Tra le molte chiese che visitai la vigilia di Natale, entrai a caso nel nobile ed antico Tempio di Araceli. Vi dominava il silenzio e tutto era buio, eccetto l'altar maggiore. Ivi centinaia di ceri ardevano, tramandando una massa di luce, che per la gran navata spandevasi, e tra le grosse colonne andava a perdersi nella cupa oscurità, che più profonda sembrava a misura, che gli oggetti eran lontani da' suoi raggi. Avanti l'altare vedevansi molte persone genuflesse orando, quasi tutte donne attempate e sparute, della classe la più mendica e la più misera di Roma, mostrando apertamente il loro esteriore e i loro squallidi volti l'estrema povertà. Il lume spandendosi andava a ferire coi suoi raggi le loro persone inclinate, le quali apparivano ora nell'ombra involte, ora da viva luce illuminate…tutto l'effetto di questo spettacolo era commovente e pittoresco"[1].

L'antica chiesa si chiamava Santa Maria in Capitolio[2] e solo dal XIV secolo in poi venne denominata Santa Maria in Ara Coeli. Questo fatto deve aver depistato Dorothy Glass che, inspiegabilmente e senza altra motivazione, data incredibilmente il pavimento cosmatesco della chiesa alla fine del XIII secolo e addirittura agli inizi del XIV! In effetti la studiosa potrebbe essere stata tratta in inganno dal fatto che la chiesa fu effettivamente consacrata per la prima volta (stando almeno alla documentazione conosciuta) nel 1268, mentre nel ventennio tra il 1280 e il 1300 furono effettuati diversi lavori importanti, tra cui una

[1] John Bell, *Osservazioni sull'Italia riguardanti principalmente le belle arti*, Siena, 1828, pag. 361.

[2] Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Leo S. Olski, Firenze, 1927, p. 323: "Le origini di questa chiesa antichissima rimontano al sec. VII: il nome del santuario e dell' annesso monastero fino al sec. XIII è sempre S. Mariae in (ovvero de) Capitolio. Così viene chiamato in due documenti del *Regestum Sublacense* del 944 (p. 94 n. 54) e del 965 (p. 181 n. 13), negli Atti del Concilio romano del 1015 presso Ughelli *Italia Sacra* II 998, nella bolla di Anacleto II (113-1137) che conferma al monastero le sue possessioni, specialmente il Campidoglio (Urlichs *Codex topogr.* 147; Jordan *Topogr.* II 667; Kehr IP. I p. 101 n. 1), nella bolla d' Innocenzo III del 1199 relativa ad una lite fra essa e la chiesa di S. Sergio e Bacco (Migne PL. CCXIV, p. 651 n. 102; Jordan *Topogr.* II p. 668; Potthast n. 754), nell' elenco delle venti abbazie di Roma (sopra p. 128) ed in molto altri documenti. Il nome di Araceli non si trova prima del sec. XIV: la testimonianza più antica a me nota è un documento del 1323 nell' Archivio di Stato a Roma, fra le pergamene del fondo di S. Silvestro (archivio storico italiano 1899 p. 336)".

rielaborazione del transetto con i finanziamenti della famiglia Savelli. Inoltre, nel 1464, siccome la chiesa minacciava rovina, il cardinale Caraffa la fece ricostruire quasi del tutto, come raccontano le cronache. Continuando, si ha che nel 1564 fu realizzato l'ingresso laterale dal quale si accede in chiesa anche oggi e tra il 1571 e il 1575 fu realizzato il soffitto. Tra il 1592 e il 1605 furono restaurate le cappelle delle navate laterali e nel 1686 furono ampliate le finestre delle pareti. Infine, nel 1797, a causa dell'occupazione dei soldati francesi, la chiesa fu ridotta ad una stalla e andarono distrutte la maggior parte delle decorazioni cosmatesche.



Pompilio Totti, Ritratto di Roma Moderna, 1638.

Stando a questa cronologia, dovremmo dire anche noi che il pavimento "finto" cosmatesco fu realizzato tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, ma allora non potrebbe essere definito pavimento cosmatesco, mentre le tracce rimaste che si vedono oggi lo sono a tutti gli effetti! L'errore di valutazione commesso da Glass sarebbe abbastanza grossolano se si considerasse il fatto che la presenza dell'ambone cosmatesco, che reca la firma di Lorenzo e Iacopo, costituisce un sicuro termine *post quem* per il loro intervento in questa chiesa che non può andare oltre il 1208, quando essi furono poi troppo impegnati nella fabbrica del duomo di Civita Castellana e Lorenzo era ormai troppo vecchio per continuare a lavorare.

Glass si è attenuta solo alla sua fonte primaria che è Malmstrom, ma se avesse letto i pareri di Armellini, Hüelsen, Diego Angeli e di tanti altri studiosi, avrebbe convenuto che il pavimento deve considerarsi a tutti gli effetti derivante da quello cosmatesco del XII secolo. Non si capisce, poi, perché la famosa "evidenza stilistica" non sia stata in questo caso d'aiuto alla sua valutazione, come se questo pavimento non fosse altro che un'opera di semplice imitazione realizzata due secoli dopo i Cosmati!

E' anche vero che, al di là delle possibili ipotesi che si possono fare grazie ai pochi elementi certi, come appunto l'ambone cosmatesco, non esiste certezza assoluta sulla vera vicenda del pavimento della chiesa, così come anche delle suppellettili medievali. Tutto potrebbe essere ammissibile, entro certi limiti. Chi ci assicura che l'ambone cosmatesco non sia stato trasportato, chissà come e chissà quando, nella chiesa dell'Aracoeli da un altro edificio religioso? Non è forse questo già accaduto per le opere oggi presenti in San Cesareo *in Palatio*? Chi ci assicura che anche le relativamente cospicue tracce della pavimentazione cosmatesca, proprio perché assolutamente fuori dai comuni canoni costruttivi dei marmorari romani, non siano state ivi trasportate da un'altra chiesa o da più chiese?

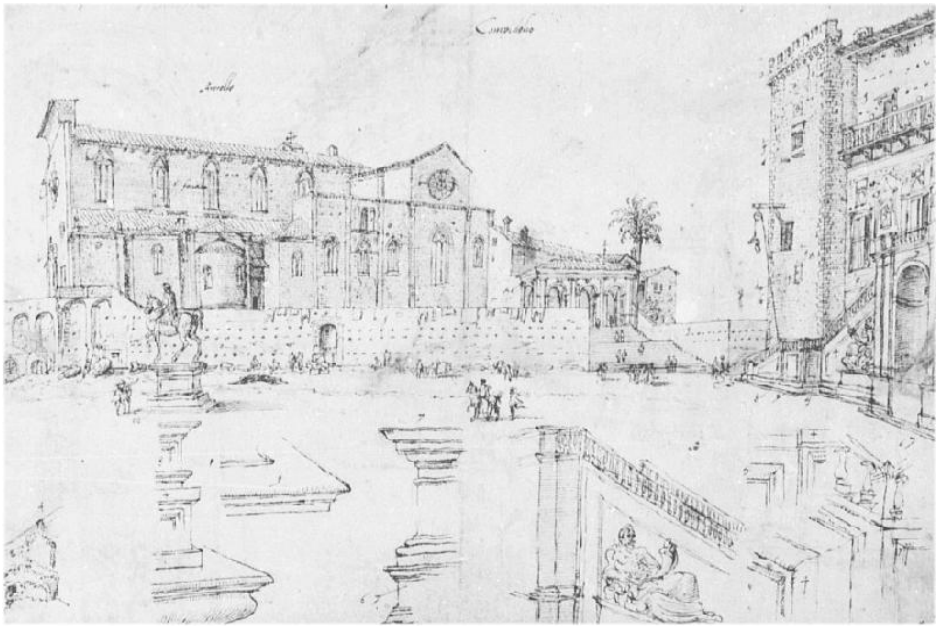


G.B. Piranesi, XVIII sec.

Sono queste le domande a cui è molto difficile rispondere. Di sicuro si può dire che, avendo certezza dell'esistenza nel XII-XIII secolo di una tribuna e di una *schola cantorum* nell'Aracoeli perché attestato da una documentazione storica, si può immaginare che molto probabilmente anche un pavimento musivo fosse realizzato allo stesso tempo dai marmorari che vi lavorarono. In questo contesto anche l'ambone potrebbe aver fatto parte dell'arredo, senza pensare che potrebbe essere stato ivi trasportato da un'altra chiesa. L'errore di Glass è insito già nelle sue parole quando dice che "la chiesa fu costruita nell'ultimo periodo del XIII secolo e i primi decenni del XIV secolo; questi anni suggeriscono una prima possibile datazione per il pavimento". Il fatto invece che il pavimento presenta enormi difficoltà di analisi perché difficilmente comparabile nella sua *facies* attuale ad altri pavimenti cosmateschi coevi che sono totalmente differenti nella loro costituzione unitaria, è purtroppo vero. Ma possiamo immaginare che, come già in altri casi, seppure in modo minore, qui ci

troviamo di fronte ad una delle più profonde alterazioni e trasformazioni avvenute per un pavimento cosmatesco.

Assunto, quindi, per ammissibile l'ipotesi che esso sia stato un tempo concepito proprio per questa chiesa insieme alle altre opere di cui restano dei reperti, dobbiamo credere che buona parte di quanto oggi è ancora visibile sia il risultato del riuso e conservazione dell'antico pavimento cosmatesco.



La chiesa dell'Aracoeli vista dal Campidoglio (lato Est) in una rara stampa del 1560.

Ancora, Glass fa una considerazione che ha dell'incredibile perché scrive che "le condizioni generali della navata centrale non sembrano essere state drasticamente alterate". Se fosse così, sarebbe da concludere che il pavimento che si vede oggi, dovrebbe essere quello originale della chiesa, con tutte le caratteristiche inusuali delle bande marmoree a decorazioni cosmatesche che fungono da perimetro delle numerose lastre marmoree che compongono il pavimento nella navata. In un improbabile contesto del genere, Glass cerca disperatamente un monumento simile che possa fungere da esempio di comparazione e scrive che "il suo andamento generale può essere liberamente comparato al rimanente pavimento di Santa Sabina il quale è provvisoriamente datato alla fine del XIII o ai primi decenni del XIV secolo", adducendo, così, ad un ulteriore elemento che la porta fuori strada nella datazione del pavimento dell'Aracoeli.

Tra i numerosi autori che hanno descritto questa chiesa, solo Diego Angeli ha scritto esplicitamente che "il pavimento di questa navata è formato da antiche lastre di marmo e da avanzi di formelle cosmatesche, residuo del primitivo pavimento di Lorenzo e Giacomo Cosmati", riconoscendo la paternità agli stessi artisti Cosmati autori dell'ambone smembrato in due sezioni e ancora esistente in chiesa. In due articoli pubblicati sulla rivista *Capitolium* circa il 1965 e intitolati *Guida fotografica al Colle Capitolino e all'Aracoeli*, e *Storia e Architettura dell'Aracoeli*, da cui si può apprendere una approfondita cronologia di tutti i restauri eseguiti nella basilica, il pavimento della navata centrale a lastre di marmo bianco con fasce di mosaico risalirebbe "alla chiesa originaria del IX-X secolo" per il primo e al "X-XIV secolo" per il secondo. Si comprende, così, quanta confusione ci sia ancora oggi sulla storia del pavimento cosmatesco dell'Aracoeli.

Analisi del pavimento

Quando ho iniziato il mio tour delle chiese romaniche di Roma per l'analisi dei pavimenti cosmateschi, ho visitato in successione la basilica di San Marco e la chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Questo mi ha dato la possibilità di vedere entrambi i pavimenti e le loro peculiari caratteristiche nel giro di un'ora, avendo quindi bene a mente i dettagli dell'uno e dell'altro per una comparazione stilistica immediata. Ricordo che rimasi molto colpito dal fatto di trovare nella basilica di San Marco solo l'elemento centrale formato dal quincux come pavimento cosmatesco della navata e i pochi residui sul presbiterio, mentre nell'Aracoeli notai una forte affinità stilistica dei pavimenti di alcune cappelle, tanto da convincermi al momento che quelle significative porzioni di mosaico cosmatesco fossero state traslocate dal pavimenti di San Marco per abbellire le cappelle della chiesa dell'Aracoeli. Queste impressioni le dettagliai in un *post* che pubblicai a suo tempo nel mio primo *blog* e che riporto qui per curiosità e interesse per l'argomento:

Entrati nella chiesa (San Marco) si scorge sul pavimento solo un riquadro, centrale nella navata principale, di dimensioni medio grandi, con un quinconce stilisticamente del tutto precosmatesco. Ricostruito in qualche fase di restauro che ha interessato la chiesa. Fa un certo effetto entrare in una così importante basilica e trovare solo una esigua traccia dell'antico pavimento cosmatesco di cui era certamente dotata. Così, viene spontaneo chiedersi: ma che fine avrà fatto il resto del pavimento? Una parte, molto bella, è sul presbiterio rialzato, ma la superficie totale di questo non può andare a coprire il vuoto che si vede in quello sottostante al centro della navata. Sarà andato distrutto? O disperso? O trasportato in qualche altro luogo?

Con questi interrogativi esco dalla basilica che inaugura il tour cosmatesco di Roma, per recarmi a quella vicinissima di Santa Maria in Aracoeli. Si attraversa la piazza Venezia, andando verso il lato sinistro del Vittoriano e in pochi minuti si raggiunge la grande scalinata dell'Ara Coeli, ma io preferisco prendere l'ingresso dalla parte del Campidoglio, meno faticoso. Entro e mi trovo di fronte allo spettacolo di una basilica enorme, in cui i visitatori sono dapprima sopraffatti dai colori vivaci, spettroscopici, dei raggi di sole che nel pomeriggio filtrano attraverso il finestrone della facciata andando a creare singolari e mistici effetti cromatici sul pavimento. Ecco, il pavimento: ancora un vuoto, enorme, in cui curiosamente le partizioni rettangolari che usualmente sono campite con motivi geometrici qui lasciano il posto a lastroni di marmo, mentre le fasce marmoree che in genere fungono da perimetro alle partizioni sono qui decorate a motivi gemetrici cosmateschi! Una idea impensabile al tempo dei Cosmati. Solo una mente di uomo barocco potrebbe aver pensato una cosa simile. Diversamente, sul presbiterio, sempre rialzato, si vede tutt'altra situazione, ma ciò che risalta subito agli occhi è un miscuglio di detriti, reperti, porzioni pavimentali miste che formato un lastricato semi-musivo senza alcun carattere stilistico definito. Un guazzabbuglio barocco, formato da rappezzi di materiale di reimpiego di ogni sorta, dai dischi di porfido di ogni dimensione, interi, frammentari, incompleti, a marmi epigrafici, lapidi tombali e via dicendo. La ricchezza dei reperti, però, è tale da far intendere subito quale possa essere stato lo splendore dell'arredo medievale di questa chiesa. E sto parlando solo del pavimento senza tener conto dei più famosi amboni di Lorenzo e Iacopo che da soli costituiscono un monumento cosmatesco tra i più importanti della capitale.

Quando si crede di aver finito, è l'ora di cercare i "dettagli". Scandagliare la chiesa il meglio possibile, almeno fin dove si può arrivare per l'apertura al pubblico. Così, scorgo con sorpresa che le cappelle della navata destra (rispetto all'entrata della facciata sulla scalinata dell'Ara Coeli), sono arricchite di pavimentazione cosmatesca. Perchè le cappelle hanno un pavimento cosmatesco completo e il centro della navata

principale no? L'occhio ormai abituato all'opera, allo stile, ai colori, alla foggia, alle tipologie, ai pattern della bottega cosmatesca di Lorenzo, scorge subito un quinconce nella prima cappella che è identico stilisticamente a quello presente nella basilica di San Marco che mi ero lasciato alle spalle poco prima. Ecco dov'è finito il resto del pavimento di San Marco...E' stato trasportato qui, a Santa Maria in Ara Coeli, per abbellire parte di questa chiesa.

Lo stile è inequivocabilmente quello dei Cosmati di Lorenzo, e anche la tipologia dei materiali è quella riscontrata in San Marco. Non vi sono dubbi, almeno per me. La conferma a questa mia idea è data anche dalla constatazione che le ripartizioni rettangolari attorno al quinconce di questa cappella, sono conformi stilisticamente alla scuola di Lorenzo e quindi non solo il quinconce, ma anche parte delle ripartizioni furono staccate da San Marco, per essere portate qui all'Ara Coeli e montate insieme come per conservare il tutto nello stile originale.

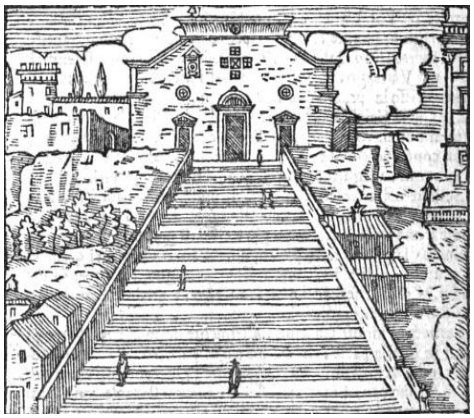
Il resto del pavimento della chiesa, al centro della navata e nel presbiterio è un misto di stili che può spiegarsi solo in due modi: o la ricostruzione, dal barocco in poi, di tutto il litostrato ha interessato il reimpiego di materiali provenienti da diverse strutture religiose (tra cui la vicina San Marco e forse S. Maria in Via Lata che non ha più il pavimento cosmatesco, come anche Santa Maria Nova dove si ripete il solo quinconce nella navata, ecc.), o in questa chiesa si sono sommate le opere di diverse botteghe di marmorari romani tra cui certamente quella di Lorenzo che si riscontra negli amboni e in diversi reperti pavimentali. Molte sono le tracce che, stando alla tradizione, è facile riscontrare che non appartengono a questa bottega. Esse sono visibili in diversi e molteplici stili di pattern mai usati dai Cosmati laurenziani, ma forse più vicini allo stile dei Ranuccio. Mentre alcune tipologie di tessere, come quelle "gibbose" o a semicerchio, e i relativi disegni geometrici, indicano che anche qui esisteva originariamente un pavimento precosmatesco e dei sicuri rifacimenti cosmateschi del XIII secolo.

La cappella successiva mostra un pavimento "cosmatesco" realizzato con materiale di reimpiego, anch'esso molto probabilmente derivato dalla basilica di San Marco e rimontato nel 1800 alla meno peggio, ma in modo totalmente arbitrario e secondo un gusto e una tecnica degli artefici che in nessun modo poteva avvicinarsi allo spirito dei maestri romani del XII secolo.

In una terza cappella si vede ciò che io credo si tratti di una cospicua parte del pavimento, forse meglio conservato, preso da San Marco e rimontato qui. Quindi, n definitiva, in questa chiesa dell'Ara Coeli, si sommano le componenti di almeno due famiglie di artisti marmorari appartenenti a due distinte botteghe. Cronologicamente si potrebbe pensare ad un primo intervento da parte della bottega di Lorenzo, ma forse anche del padre Tebaldo, o insieme, quando fu costruita la primitiva chiesa romanica a metà del secolo XII e le tracce del litostrato musico sono riconoscibili negli elementi precosmateschi tipici della bottega laurenziana, che ho potuto vedere anche in altri monumenti simili, come il pavimento della chiesa di San Nicola a Genazzano, originariamente della basilica di San Giovanni in Laterano. A questa prima chiesa primitiva doveva appartenere anche l'ambone eseguito da Lorenzo e Iacopo. La storia della chiesa ci dice che i successivi stravolgimenti architettonici si ebbero verso la fine del '200 quando vi entrarono i Francescani, ma sinceramente mi sembra un periodo troppo tardivo per riferirvi gli stili del pavimento musivo che non sembrano essere attribuibili alla bottega di Lorenzo. Ma è difficile stabilire cosa sia potuto accadere al pavimento della chiesa nei momenti delle trasformazioni architettoniche e decorative. Le parti pavimentali di stile diverso da quello di Lorenzo potrebbero anch'esse essere state trasportate da un'altra chiesa al momento dei lavori di trasformazione edilizia e di restauri.

Una chiesa in cui convivono diversi elementi storici e artistici dell'arte cosmatesca che denunciano le infinite trasformazione che il monumento ha subito durante tutti questi secoli.

Una stampa della scalinata e facciata dell'Aracoeli tratta dall'opera Roma nuovamente ricercata nel suo sito… di Fioravante Martinelli, pubblicata nel 1702.



Secondo l'analisi di Dorothy Glass, "Il pavimento presenta molte difficoltà perché mostra caratteristiche uniche non facilmente comparabili ad altri pavimenti cosmateschi. Sebbene esso sia stato riparato ed è noto essere stato in condizioni pessime alla fine del XVIII secolo" e identifica alcune zone dove i patterns sarebbero più congeniali all'opera cosmatesca, ed altre in cui sarebbe più chiara una ricostruzione arbitraria. Citando Malmstrom, indica la data del 1560 come probabile distruzione della *schola cantorum* il cui smembramento fornì materiale lapideo eccellente per la ricostituzione del pavimento della navata dove necessitava di restauro e probabilmente anche del transetto[3].

Nonostante siano chiari i riferimenti a distruzioni, ricostruzioni e riadattamenti, Glass parla del pavimento dell'Aracoeli come se fosse stato sempre così dalle sue origini. E' straordinario anche il fatto che possa aver pensato che un simile pavimento, anche se ridotto in poveri resti, possa essere datato alla fine del XIII secolo o addirittura all'inizio del XIV secolo. Possibile che la studiosa non sia riuscita a intravedere nemmeno uno dei tanti elementi cosmateschi che invece caratterizzano chiaramente questo litostrato? Possibile che la "ricchezza di marmi gialli" non sia stata interpretata come una delle specifiche componenti stilistiche della bottega di Lorenzo?

Che il pavimento originale cosmatesco non dovesse presentarsi nel modo che si vede oggi, credo sia una ipotesi più che plausibile considerato che questo assetto, insieme ad altri simili come quello di Santa Sabina e i Santi Cosma e Damiano, sono da definirsi quanto meno insoliti rispetto alla tradizione. Può anche darsi che tale assetto rappresenti una soluzione scelta per ragioni di economia e accorciamento dei tempi di lavoro, in cui era prevista solo la decorazione a fasce cosmatesche intrecciate, ma io propendo per un riadattamento postumo che

[3] D. Glass, op. cit. "Il pavimento ad ovest della chiesa consiste in una serie di 48 lastre disposte in modo da essercene otto in ciascuna fila in larghezza e sei in ciascuna fila in lunghezza. Le lastre sono separate da bande di pavimento di circa 35-50 cm di larghezza e di tipo cosmatesco che formano la griglia dei rettangoli. I patterns attorno al perimetro, vicino alle colonne della navata, somigliano ai patterns cosmateschi, ma quelli al centro della navata non sono comparabili a patterns conosciuti. In generale le pietre sono disposte in modo "rozzo" (casuale?) e i patterns cambiano molto frequentemente. Giusto dopo il quarto intercolumnio le lastre coi patterns sono succedute da una striscia elaborata di pavimento che si estende a croce nell'intera navata. Il pattern consiste di entrambe piccole rondelle e rettangoli legati a guilloche e da patterns geometrici. L'area è parzialmente oscurata da due altari del XVII secolo e parte dei patterns sono stati distrutti dall'inserzione di sei lastre tombali. Quest'area è relativamente in buone condizioni. Il rimanente pavimento dall'ottavo intercolumnio ai gradini che conducono al transetto è eccessivamente in cattive condizioni. In quest'area vi sono inseriti delle lastre che appartenevano ad uno smembrato arredo presbiteriale. Le bande cosmatesche che accostano le lastre mostrano una inusuale ricchezza di marmi gialli nei patterns. Questo materiale non è usualmente utilizzato nei pavimenti cosmateschi. Malmstrom suggerisce che questa parte del pavimento fu distrutta nel 1560 allo steso tempo in cui fu distrutta la *schola cantorum* e quindi il pavimento fu rifatto nella forma odierna. La distruzione della *schola cantorum* e la sua adiacente area avrebbe messo a disposizione una quantità enorme di porfidi e verde antico che furono utilizzati per riparare il pavimento nella zona ovest della navata. Questa ipotesi concorda con l'osservazione di una migliore condizione di questa zona pavimentale e dell'irregolarità dei suoi patterns. Il pavimento della navata può meglio essere descritto come una drastica riduzione degli elementi cosmateschi nella forma di una griglia. Scarse tracce dei patterns appaiono in altri pavimenti cosmateschi, ma sono comuni entrambi al XII e al XIII secolo e sono quindi di poco aiuto nella datazione. Il pavimento del transetto è unico tra i pavimenti cosmateschi. Sebbene parzialmente oscurato su entrambi i lati da inserzioni di tombe e lastre, la sua ricchezza è ben apprezzabile. La parte centrale del transetto che è la parte dello stesso asse della navata fu totalmente coperto da due grandi quadrati disposti in larghezza. I quadrati originali misurano approssimativamente 7,8 metri su un lato e furono separati da una fascia larga circa 1,25 mt. Il centro di ogni quadrato contiene un grande disco di porfido…La zona sud del pavimento nel transetto è molto rovinata con un grande disco di granito grigio al centro che forse è una sostituzione postuma. E' attorniato da mosaici di esagoni e diversi rettangoli cosmateschi. Il pavimento a nord del transetto è composto da pezzi di marmo non decorati. L'intero abside è coperto da consistenti ripetizioni di pattern di piccoli esagoni e ottagoni".

potrebbe riferirsi a circa il 1464 quando il cardinal Caraffa rifabbricò gran parte della chiesa e, come dice l'Armellini "Il pavimento, in vario tempo risarcito e coperto da memorie sepolcrali, fu nel secolo XIII ornato di quell' opera detta cosmatesca di porfido e serpentino, della quale qua e là restano tracce".

L'unica descrizione antica del pavimento della chiesa dell'Aracoeli che ho trovato è quella fatta dal frate Casimiro Romano, dell'ordine dei Minori che è stato anche l'autore di riferimento per la sua opera monumentale, la prima che sia stata scritta e stampata, dal titolo *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Aracoeli di Roma*, pubblicata a Roma nel 1736. Purtroppo, però, nonostante la sua cura nella descrizione di ogni parte della chiesa e del prezioso elenco delle lastre tombali ed inscrizioni ivi conservate, solo alcune righe approssimative sono dedicate al monumento che ci interessa. Così egli scrive alle pagine 44 e 45 del suo libro: "Soprattutto però in gran parte conservasi il vago e nobile pavimento, riguardevole non meno per la qualità delle pietre, che per l'eccellenza del disegno: in cui fra le altre cose, ad onta del tempo, e più dell'ignoranza rimaste, son degne di considerazione due ruote, o rocche porfiretiche in diametro palmi sei e tre quarti: una intera situata vicino al pulpito; l'altra dimezzata, fra le colonne aventi la cappella di S. Matteo, e posta nel mezzo di due altre rocche più piccole. Due altre parimente nella nave croce se ne veggono, ciascheduna in diametro di palmi dieci e mezzo; e inoltre una tavola di granito orientale larga palmi undici, e lunga tredini innanzi la cappella del p.s. Francesco. Queste pietre però sono al presente ridotte in pessimo stato, alcune di esse, essendo state in parte rotte, e altre dal tempo, o da altro infortunio in più pezzi divise; siccome il pavimento è affatto guasto, per la gran quantità delle lapidi sepolcrali, alle quali per dar luogo, non si è avuto ribrezzo nell'anno 1731, di distruggere un intero ritaglio ottimamente conservato, da cui poteasi ben arguire quanto fosse grande il pregio di tutta questa opera".

Il pavimento cosmatesco nell'area del transetto. Si vedono le due "rocche porfiretiche" descritte da Casimiro Romano nel 1736.



Poche righe che però ci offrono l'opportunità di cogliere qualche dettaglio molto interessante. Le prime due "rocche porfiretiche", una intera vicino al pulpito e l'altra dimezzata, si vedono ancora oggi nel transetto. Sono due dischi di porfido rosso molto frammentati e sembrano corrispondere anche alle misure date da Casimiro, pari a circa 168 cm di diametro[4]. Non si ritrovano, invece, le altre due ruote porfiretiche citate da Casimiro nella navata centrale che risulterebbero essere addirittura più grandi delle prime due, di oltre quattro palmi romani, ovvero due dischi di 274 cm di diametro! Dovrebbero essere ben visibili e invece non ci sono. Mentre il "ritaglio ottimamente conservato" e distrutto nel 1731, potrebbe essere riconosciuto in parte nella sezione di pavimento che costeggia la navata centrale a destra, dove si osserva una maggiore antichità rispetto al resto del pavimento, insieme ad una più omogenea linea stilistica riferibile ai Cosmati laurenziani e dove l'intarsio, sebbene mal ridotto dal tempo e dall'incuria, si rende molto più evidente con i precisi incassi, una maggiore corrispondenza geometrica e cromatica delle tessere e dei motivi, e quindi più vicino alle opere originali che non a quelle totalmente ricostruite tra il XVI e il XVIII secolo. Ora, osservando alcune fasce che delimitano le lastre di marmo nella navata, le quali esibiscono una esagerata decorazione di serpentino, con tessere piccole e grandi, viene da chiedersi se tali due enormi dischi siano stati tagliati per ricavarne dischi più piccoli e tessere per essere utilizzate in queste decorazioni.

Il pavimento del transetto

A parte questa scarna descrizione del pavimento dell'Aracoeli, ad opera di Casimiro Romano, non ci resta altro che descrivere quello che oggi ancora si vede. Ed iniziamo proprio dal pavimento del transetto sul quale nemmeno Glass si è pronunciata in modo specifico. La parte centrale sembra essere stata concepita, al momento della ricostruzione del transetto perché il pavimento come lo si vede non può essere il disegno originale cosmatesco, in modo che una fascia perimetrale realizzata da una serie di dischi annodati a guilloche, ma nell'antico stile bizantino, faccia da cornice ad un enorme rettangolo composto dai due dischi di porfido centrali. Tale rettangolo è anch'esso scorniciato da un'altra fascia più stretta che esibisce una successione di dischi di verde antico inseriti in quadrati sovrapposti e ruotati di 45° con decorazioni scorniciate ad esagoni e campiture di quadratini e triangoli rossi verdi e bianchi. Questa fascia, come la precedente, è interrotta a destra del transetto da una significativa porzione pavimentale formata da due lastre tombali epigrafiche che recano rispettivamente le date del 1614 e del 1762. La più antica taglia direttamente la prima fascia di dischi annodati ed è chiaramente ad essa sovrapposta; la seconda si trova più sopra, al centro di un quadrato formato da quattro rettangoli di marmo grigio e quattro piccoli ai lati di giallo antico, con un disco piccolo di serpentino al centro. La stessa lastra epigrafica è tonda e forma il disco di marmo di una ruota la cui fascia esterna ospita quattro piccoli dischi verdi. Il tutto forma una sorta di primitivo quincux. In adiacenza a questo grande riquadro con le lapidi, continuano le fasce perimetrali cosmatesche con al centro il grande disco di porfido rosso. Della fascia esterna, formata dai dischi annodati a guilloche, non mi pare sia stata data adeguata importanza dagli autori, mentre a mio avviso essa costituisce un elemento di estremo interesse per la comprensione del pavimento dell'Aracoeli. Il fatto che la lapide tombale del 1614 si sovrapposta ad essa, dimostra che questa parte di pavimento è stata realizzata in epoca anteriore. Siccome si tratta di una ricostruzione perché nei dettagli essa è visibile

[4] Assumendo la misura del palmo pari a metri 0,261, come si ricava da una tabella in marmo del 1862.

nell'imprecisione dell'intarsio, dei motivi geometrici che la compongono, nella confusione degli stessi utilizzati a tratti al modo di rappezzo, sono propenso a credere che essa sia stata realizzata probabilmente alla fine del 1300 quando la famiglia Savelli finanziò i lavori per il rifacimento del transetto, e risarcita nei restauri del cardinale Caraffa nel 1464. Tutti gli elementi, le tessere, come anche la maggior parte delle fasce di annodatura dei dischi sono da ascriversi al pavimento precosmatesco e cosmatesco originale dal quale furono estratte. In questa sezione pavimentale del transetto, emergono elementi stilistici che non lasciano dubbi sul fatto che la chiesa fosse dotata in origine di un pavimento precosmatesco molto antico, probabilmente realizzato già al tempo in cui vi si insediarono i monaci benedettini. Tali elementi sono riconoscibili in almeno tre componenti dell'attuale litostrato:

1) le annodature bizantine che collegano i dischi collegati dalle guilloche, caso unico nei pavimenti cosmateschi romani di Lorenzo, Iacopo e Cosma;

2) la presenza di patterns stilisticamente molto antichi e non riconoscibili nel consueto repertorio cosmatesco della fine del XII secolo;

3) la presenza di tracce di quincuxes primitivi di cui alcuni identici si trovano nel pavimento desideriano della chiesa abbaziale di Montecassino.

I quincuxes del punto 3 sono almeno due e si trovano nel transetto, uno a destra e uno a sinistra vicino al secondo disco di porfido rosso incompleto. Date le caratteristiche di entrambi, credo che essi sono originali nella fascia esterna e che siano stati riutilizzati sostituendo il disco interno originale in porfido, con un disco di marmo con funzione di lapide tombale.

La zona pavimentale a destra del transetto. Si vede il grande disco di porfido rosso e le due fasce perimetrali, una di dischi annodati a guilloche tramite nodo bizantino o "di Costantino", l'altra, più stretta, di dischi verdi collegati tra quadrati ruotati e vari motivi geometrici. Fino ad oggi non si è data l'importanza dovuta all'elemento bizantino di questo pavimento.



E' strano che fino ad oggi non si sia data l'importanza che merita il dettaglio del nodo bizantino costantiniano tra i dischi legati a guilloche della fascia perimetrale esterna. Essi costituiscono un elemento di certa antichità, legata a quello che era di sicuro un pavimento precosmatesco. Le fasce marmoree curvilinee che ne formano il motivo sinusoidale sono certamente quasi tutte originali e la forma stessa del nodo bizantino (che trova similitudini in pavimenti di derivazione cassinese come quello dell'abbazia di

Serramonacesca) interrompe la fascia decorativa interna. E' probabile che proprio per questo motivo i Cosmati successivi non utilizzarono più questa soluzione, anche perché desideravano conformarsi più ai modelli classici romani che non a quelli bizantini e del meridione d'Italia.



Sopra: La zona delle lapidi tombali; sotto: uno dei quincuxes primitivi, originali nella fascia esterna.



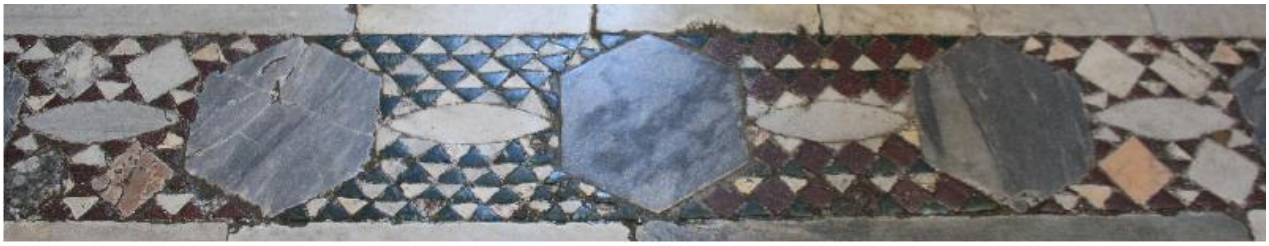




Questa annodatura bizantina è rara nei pavimenti cosmateschi romani, mentre la si ritrova in opere di derivazione stilistica meridionale, come nel pavimento del duomo di Terracina dove tale soluzione è ripresa per dischi più grandi che formano motivi di guilloche che possono definirsi una via di mezzo tra lo stile classico

romano e quello bizantino cassinese. Qui si vede che la gran parte delle tessere è ripresa dal pavimento originale della chiesa, come credo anche molte delle fasce marmoree bianche, ma la ricostruzione mi appare piuttosto evidente. La seconda figura della pagina precedente, mostra un motivo inconsueto nei pavimenti dei Cosmati Lorenzo e Iacopo con un pattern geometrico che tende ad esibire una sfera tridimensionale. La foto mostra molto chiaramente che la zona inferiore è più antica, risalente sicuramente alla ricostruzione del XV secolo, mentre la zona superiore è moderna. Mentre nell'originale appare ancora abbastanza evidente l'effetto tridimensionale della sfericità del globo, nella zona superiore questo effetto scompare a causa della minore capacità di dettagli del pattern ricostruito. Anche se raro, questo motivo esiste in qualche altro pavimento, forse provinciale, che ho avuto modo di vedere, ma al momento non mi riesce di rintracciarlo.









Inoltre, il transetto è ricco di motivi geometrici che hanno poca affinità con il consolidato repertorio cosmatesco di Lorenzo e Iacopo, come mostrano le immagini precedenti. Motivi che si presentano concettualmente semplici nel modulo, ma ricchi dal punto di vista del rapporto scomposizione tessere in elementi minori e cromatismo. Ovviamente non abbiamo la certezza che questi pattern siano stati creati rispettando fedelmente il modello precedente a cui si sono ispirati nella ricostruzione, anche in questi casi molto evidente. Non mi sento di poter dire a quale artista o a quale bottega di marmorari essi potrebbero essere riferiti, ma credo sia importante poter dire con un certa sicurezza che qui vi sono elementi sufficienti per credere che si siano avvicendati diversi marmorari nel tempo. Si inizia con un pavimento precosmatesco di cui abbiamo notato diversi elementi, specie nel transetto, per riscontrare, come vedremo tra poco, cospicue tracce dello stile delle botteghe cosmatesche laurenziane, riferibili al tempo in cui Lorenzo e Iacopo realizzarono l'ambone.

Un'altra considerazione da fare è che quando il grande ambone venne smembrato e diviso in due pezzi, come si vedono oggi, essi furono collocati sopra il pavimento del transetto che evidentemente già esisteva. Infatti Luca Creti[5], che ha analizzato con perizia e competenza l'ambone cosmatesco, dichiara che esso venne smontato e ricomposto in due pezzi nell'attuale collocazione nel 1564, quando per volontà di papa Pio IV Medici venne ampliato il coro e furono eliminati gli arredi medievali, compresa la *schola cantorum*. La parte dell'ambone di destra si sovrappone alla prima fascia perimetrale con i dischi annodati a guilloche collegate da nodo bizantino; la parte dell'ambone che sta a sinistra, oltre ad occupare la stessa fascia, si sovrappone anche su un disco di porfido questo di più chiaro stile cosmatesco che esibisce un *fiore della vita* al centro. Tutto ciò dimostra inequivocabilmente che il pavimento del transetto attuale è anteriore al 1564, in accordo con quanto detto prima che esso è riferibile al 1300 e agli interventi di restauro del cardinale Caraffa del 1464.

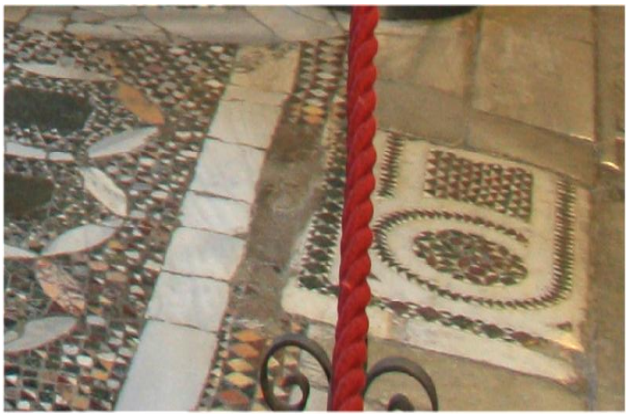
Il pavimento della navata

Scendendo dal presbiterio, il pavimento nella navata centrale diventa quella "drastica riduzione degli elementi cosmateschi nella forma di una griglia", come lo ha definito Dorothy Glass. Nei pressi del transetto e tra le innumerevoli lastre tombali, si vedono numerosi poveri resti di quella che un tempo fu la gloriosa *schola cantorum*. Le fasce che si intrecciano come una griglia non sono tutte uguali. Esse differiscono tra loro per stile, motivi geometrici e perfino per manodopera, cioè mostrano significative differenze nell'intarsio e nella realizzazione dei patterns, perché rivelano ricostruzioni e rifacimenti che si sono succeduti nel tempo. In realtà, osservando da vicino queste fasce, mi risulta difficile credere che esse siano il risultato nella mano esperta dei marmorari romani dell'epoca cosmatesca o anche più antica: geometrie sbilenche, rappezzi ovunque, approssimazioni eccessive nella composizione minuta delle tessere…sono solo alcuni degli elementi che si possono osservare in un lavoro che non può essere stato quello dei veri Cosmati. Come anche si mostra ben evidente l'insieme di un linguaggio musivo differente da zona a zona nel pavimento, che usa patterns stilisticamente diversi, anche se comuni nell'arte dei pavimenti musivi dal precosmatesco alla fine del XIII secolo. Ed è inutile cercare di stabilire questo o quel pattern a quale scuola possa essere associato, perché non sappiamo se la ricostruzione è arbitraria, come spesso sembra, o se in

[5] Luca Creti, *In mamoris arte periti*…, op. cit., pag. 31. L'autore, accenna anche al pavimento del transetto (pag. 33, nota 18), ma si basa sull'errata conclusione di Glass, riferendolo alla seconda metà del XIII secolo ed evidenziando però che esso risulta ampiamente ricomposto nella zona del transetto dove era collocata la *schola cantorum*.

qualche modo si è tentato di restare fedeli a ciò che era stato visto prima della distruzione del pavimento originale.

Il pavimento qui è ricco di anomalie. Le più vistose sono, come detto, le lastre appartenenti all'arredo medievale smontato nel 1564; poi ci sono ampie zone dove più che una ricostruzione si dovrebbe parlare di rappezzi di spezzoni pavimentali musivi; ci sono significative porzioni di fasce decorative che presentano una esagerata percentuale di verde antico, come se queste fossero state realizzate utilizzando in massima parte lastre di quel marmo ricavato, per esempio, dalla distruzione di dischi porfiretici enormi, come quelli citati da frate Casimiro nella navata centrale ed oggi non più esistenti; c'è quello che sembrerebbe un vero e proprio ritaglio di pavimento, perfettamente confacente ad un'opera cosmatesca di stile laurenziano, che si vede al centro nella zona destra della navata, con lunghi motivi a girali il cui disegno è quello che costituisce gran parte elle decorazioni di portali, plutei e trabeazioni di porticati e chiostri dei Cosmati. E questo potrebbe essere identificato in quel ritaglio originale di cui parla sempre frate Casimiro nella sua breve descrizione del pavimento. Tutte queste anomalie, che costituiscono la storia e lo scheletro del pavimento della chiesa dell'Aracoeli, si possono vedere nelle immagini che ora seguono.







In queste foto si vedono alcuni dei numerosi inserti di marmi provenienti dall'antico arredo medievale smembrato. Si riconosce inconfondibile, lo stile romano dei Cosmati dell'epoca di Lorenzo e Iacopo i quali forse furono i principali artefici in questi lavori, come testimonia il grande e prezioso ambone smontato.



Sopra: la zona sud della sezione di pavimento cosmatesco risalente all'epoca di Lorenzo e Iacopo. Si ha finalmente un riscontro oggettivo dei canoni classici dei veri pavimenti cosmateschi.

Nella pagina seguente: La sezione nord della stessa stesura pavimentale, ovvero quella che si trova oltre la lapide tombale. Si notano inserti forse arbitrari di tessere quadrate di serpentino e porfido rosso nel motivo a stelle cosmatesche. Nella zona in basso, invece, si notano quelli che possono serenamente definirsi dei rattoppi. In più punti si nota la decorazione curvilinea essere interrotta e non restaurata.

La porzione rettangolare di pavimento che si vede nella foto sopra potrebbe identificarsi con il ritaglio ancora perfettamente conservato nel XVIII secolo e che fu segato nel 1731, come ci avvisa frate Casimiro. In effetti è questa l'unica vera porzione di pavimento cosmatesco rispondente alle caratteristiche di queste opere e che mostra non solo la sua antichità autentica, nonostante le vistose manomissioni, ma anche finalmente un senso compiuto nel disegno geometrico che filtrando le lontane sinuosità bizantineggianti, esalta quel tanto ricercato classicismo imperiale che forma la principale componente locale delle botteghe marmorarie romane. La sezione di pavimento è interrotta al centro da una grande lastra tombale posta di traverso ed è evidente che essa è stata sovrapposta alla striscia pavimentale già preesistente. In questa porzione, possiamo finalmente ammirare i canoni del vero pavimento cosmatesco. La bella composizione di "girali", di cui si trovano esempi a Terracina (duomo), a S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano, a Castel S. Elia presso Nepi, a S. Maria in Castello a Tarquinia, ecc., campeggia in lunghezza al centro della sezione. Si riconoscono diverse fasce marmoree originali che delimitano le decorazioni dei motivi geometrici, e alcune di esse sono di uno splendido giallo antico, come forse erano in origine, mentre altre sono rimpiazzate. I motivi geometrici delle decorazioni curvilinee che girano intorno ai dischi sembrano finalmente essere corrispondenti simmetricamente come anche le due larghe fasce di stelle cosmatesche che la affiancano, fino alla lapide tombale. L'intarsio conserva parte del lavoro originale dei Cosmati, nonostante i ritocchi. In molti punti, dove mancano le tessere si nota l'incastro della cella nel quale veniva introdotta, invece che l'allettamento della malta, come nei casi dei pavimenti ricostruiti postumi. Molte zone sono rotte, e arrangiate alla meglio, ma in linea di massima qui si vede quella che credo sia l'unica sola sezione pavimentale originale ed appartiene certamente ai lavori di Lorenzo e Iacopo.



Due immagini da cui si evince uno sconsiderato ed insolito uso del verde antico. E' difficile da credere che solo in questa chiesa i Cosmati abbiano adottato una simile soluzione, ma resta comunque inspiegato un uso così forte del serpentino probabilmente proprio nella zona dove prima vi erano due grandi dischi.

Sulla sinistra è visibile la prima fascia perimetrale che forma la griglia decorativa e si nota subito un inconsueto quanto inspiegabile uso esagerato del serpentino: come mai? Non è possibile pensare ad una scelta dei maestri Cosmati nel creare una striscia decorativa in cui predomini in tal modo il serpentino. In ogni altro lavoro, comprese le decorazioni degli arredi, i colori dei marmi e delle paste vitree sono state sempre sapientemente miscelate in proporzioni delicate che non possono in alcun modo giustificare questo sopruso del verde antico. L'unica risposta è il riuso sconsiderato del materiale ricavato dai grandi dischi di serpentino che stavano nella navata centrale e che sono citati da frate Casimiro.

Una tale quantità di verde antico che è stato utilizzato per ricavarne una montagna di tessere, tondi e quadrati le quali, per non essere buttate, sono state impiegate nella costruzione di queste file decorative lunghissime fatte quasi esclusivamente con quei marmi.









L'eccessivo uso del serpentino non è riscontrabile solo al centro della navata, ma anche all'inizio. La foto sopra mostra una zona centrale della navata e le fasce decorative esibiscono ancora un uso pressoché totale di questo marmo, come se ne fosse a disposizione una quantità enorme da sfruttare. Anche l'ingresso della chiesa dal lato della lunga scalinata, mostra la stessa caratteristica nella seconda foto di questa pagina, anche molto suggestiva. Frate Casimiro scriveva dei due grandi dischi porfiretici di oltre dieci palmi di diametro prima del 1736 che egli stesso aveva visto ("si veggono" riporta). Quindi la distruzione degli stessi e la composizione arbitraria molto simile ad un rattoppo, come si vede chiaramente anche in queste altre due foto sopra, è stata fatta dopo il 1736. A tal proposito può essere d'aiuto quanto scrive Antonio Nibby nel suo libro *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, (5° edizione, Roma 1844, pag. 105), cioè che "avendo molto sofferto la chiesa fino al 1798, fu nel principio del secolo XIX risarcita come oggi si vede". Quindi, con ogni probabilità le condizioni del pavimento come lo aveva visto frate Casimiro, vennero definitivamente modificate nello stato attuale all'inizio del 1800. Con l'occasione furono eliminati i due o più dischi di verde antico che servirono per le decorazioni delle fasce della griglia che si vede oggi.



In questa pagina si vedono alcuni punti di intersezione delle fasce che formano la griglia, con motivi geometrici diversi in cui spicca l'uso della tessera semicircolare, molto comune nei pavimenti precosmateschi. Osservando i dettagli si notano le caratteristiche comuni alle ricostruzioni dei pavimenti musivi e la relativa imprecisione degli incastri.










Lo straordinario effetto luminoso che si produce nel pavimento della chiesa dai raggi del sole che filtrano nel finestrone della facciata a sud. Particolari del ritaglio di pavimento cosmatesco descritto sopra.

Un disco di porfido rosso nella navata maggiore. E' molto frammentato e non corrisponde alle misure date da frate Casimiro perché è molto più piccolo. Interessante la decorazione della fascia circolare costituita da una file di quattro microtessere romboidali in tessitura diagonale nei colori rosso, verde e giallo antico. La decorazione potrebbe essere stata ritagliata in parte e riposizionata, in parte risarcita in malo modo, come si vede nella porzione a destra. Le due campiture superiori agli angoli sono simmetriche e appaiono anch'esse essere originali.



Una porzione di fascia decorativa della griglia che incorpora le decine di lastre tombali. Si nota ancora un uso massiccio del verde antico, ma qui sembra essere ben dosato nella formazione dei due inconsueti motivi geometrici con i listelli rossi e i quadratini e triangoli di giallo antico. Come si può vedere, resta difficile immaginare che i Magistri Doctissimi Romani, fossero capaci di un lavoro di intarsio geometrico così approssimativo. Questi dettagli, più di ogni altra constatazione, forniscono la prova certa di una ricostruzione arbitraria ed approssimativa del pavimento della chiesa ed il riuso degli avanzi originali.



Ancora una porzione di pavimento che è possibile definire solo come un rappezzo di vari elementi per completare lo spazio rimanente tra una lastra tombale e la successiva. Frammenti di dischi di porfido grandi e piccoli mescolati casualmente a una composizione fantasiosa e senza alcun senso cosmatesco fatta di microscopiche tessere triangolari, ed altri frammenti di serpentino e rosso antico.



Ancora una immagine dello straordinario effetto luminoso che si produce nella chiesa dell'Aracoeli nel pavimento. Un gioco di luce unico che quando va a sovrapporsi alle tessere del mosaico cosmatesco crea meravigliose sfumature cromatiche. Qui, come in quasi tutte le altre fasce della griglia è possibile vedere l'effetto approssimativo della ricostruzione dei motivi geometrici, imprecisi, sconnessi tra loro, mescolati casualmente, rappezzati, asimmetrici nei colori e via dicendo.



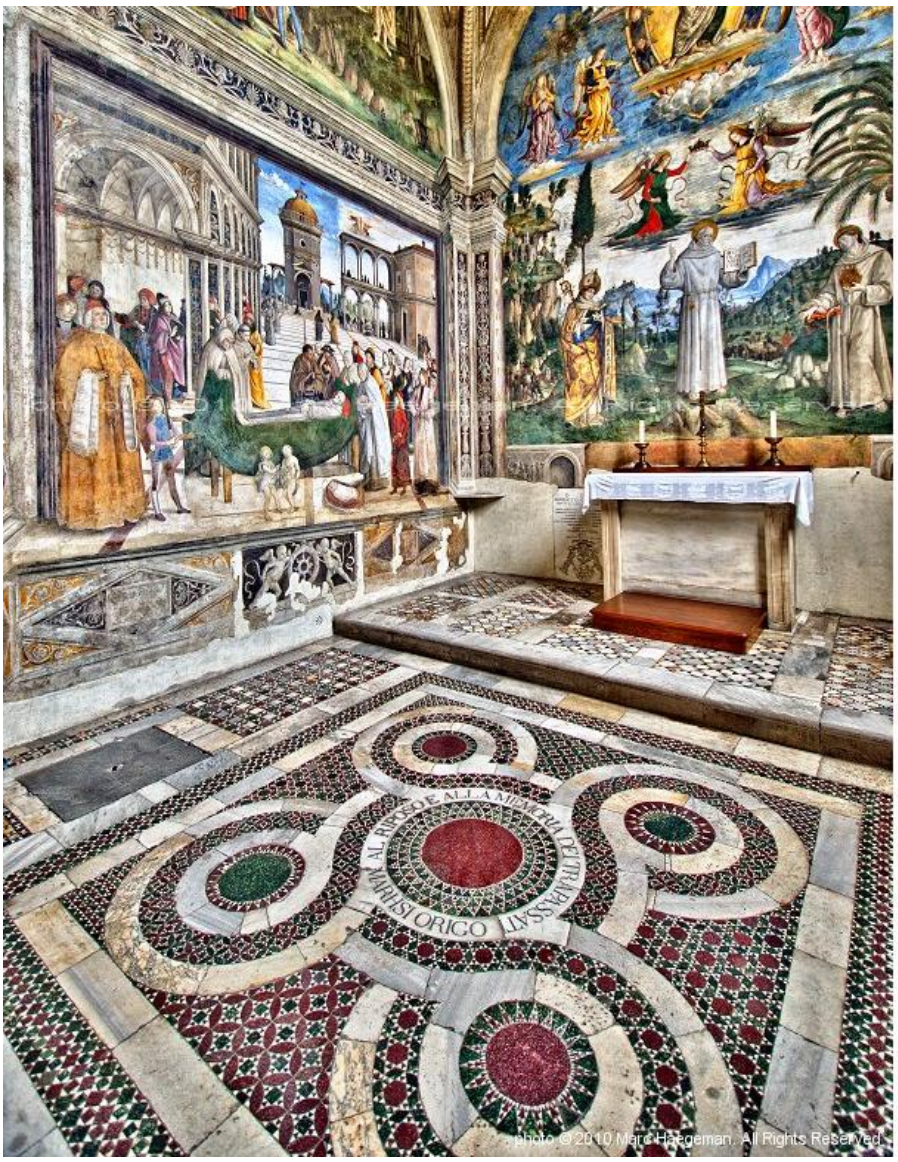
Porzione del pavimento a destra del transetto ricostruito con riquadri di motivi cosmateschi. Si notano inserti inappropriati, arbitrari, e il riuso di una modesta porzione di tessere più antiche, specie di giallo antico di cui il pavimento originale doveva essere molto ricco.



Una veduta generale del pavimento che comprende le prime 48 lastre di marmo nella griglia delle decorazioni cosmatesche. I turisti sono affascinati dall'effetto di luce che si produce nella chiesa quando il sole, nel pomeriggio, passa sul meridiano dell'edificio ed i raggi solari filtrano attraverso il grande finestrone della facciata formando sul pavimento curiose figure dai contorni sfumati e dai cromatismi eccentrici.



Le cappelle della chiesa furono ricavate dalle due navate laterali medievali. La loro costruzione va fatta risalire tra il XIV e il XVI secolo. La cappella di San Bernardino, che fu in gran parte dipinta dal celebre Pinturicchio, fu poi denominata Bufalini per diritti di giuspatronato. La si vede nella foto affianco realizzata dal fotografo Marc Haegeman nel 2010 e pubblicata su Flickr. L'ho voluta inserire per la bellezza dei colori che si vedono e per lo splendido scorcio del pavimento rifatto, come si scrive dall'antico, ad "imitazione cosmatesca". Esso venne realizzato probabilmente nel XV secolo e le lastre di marmo bianco sembrano in buona parte risalire a quell'epoca. Tra le numerose tessere che compongono le decorazioni interne, non sembrano osservarsi quelle che normalmente dovrebbero apparire molto frammentate, rotte, consunte dal tempo e dall'incuria, come in genere si vede nelle ricostruzioni che riusano il materiale originale. Non si può escludere, però, che per la realizzazione di questo pavimento siano state utilizzate parti di marmo, come dischi di porfido integri, da cui furono ricavate le tessere.



Come si vede da questo dettaglio della decorazione perimetrale del quincux della cappella Bufalini, le tessere di serpentino, come di porfido rosso e le triangolari bianche piccole, mostrano i contorni che denunciano un taglio manuale impreciso che potrebbe indicare l'antichità delle stesse, sebbene il loro stato di conservazione sembri essere eccezionale rispetto alle altre sperse nel pavimento della chiesa. L'intarsio, sembra quello canonico delle ricostruzioni di pavimenti simili avvenute nel XV secolo.



Un'altra cappella con pavimento di imitazione cosmatesca realizzato probabilmente nel 1800, data riportata nella piccola lastra marmorea al centro. Anche qui si nota una ricostruzione dei motivi cosmateschi molto superficiale, spesso casuali, che reimpiegano tessere moderne ed alcune, riconoscibili per lo stato di deterioramento o per essere ridotte in frammenti, estratte dall'antico pavimento distrutto.



Cappella del Crocifisso. Una delle più importanti della chiesa, realizzata verso la fine del XV secolo. Anche qui fu fatto un pavimento di imitazione cosmatesca, probabilmente già nel XV-XVI secolo, molto elaborato nel disegno che al posto dei regolari riquadri, adotta il disegno di un labirinto il cui percorso è decorato con motivi cosmateschi.



Dettaglio del pavimento nella cappella del Crocifisso. L'intarsio è diverso, essendo più curato, da quello che si vede nel resto del pavimento della navata maggiore.



Un altro incrocio delle fasce decorative che formano la griglia cosmatesca nel pavimento della chiesa dell'Aracoeli. La fascia di piccoli quadratini verdi, gialli, rossi e bianchi, ricorda le decorazioni precosmatesche che si riscontrano in alcuni frammenti conservati nel museo dell'abbazia benedettina di Montecassino, in particolare la lastra con la rappresentazione musiva dell'animale felino e alcune fasce decorative pavimentali molto simili.



La porzione di fascia decorativa di cui abbiamo visto un'altra immagine nelle pagine precedenti, che arriva sulla soglia d'ingresso meridionale della chiesa. Anche questo si può tranquillamente definire un rappezzo che incorpora principalmente tessere quadrate e dischi di serpentino contornate da motivi casuali e senza senso.



Lo straordinario effetto luminoso prodotto dai raggi del sole che nel pomeriggio illuminano porzioni di pavimento filtrando dalla finestra della facciata principale.
Si notano le tessere a mezza luna, spesso usate nei pavimenti precosmateschi. Alcune di esse sono di un bel giallo antico e sono state inserite, credo in modo arbitrario, in un patern costituito da motivi di stelle ottagonali a losanghe concentriche.



Confronti documentali storici del pavimento

Alcune eccezionali immagini che sono riuscito a trovare, permettono di fare qualche considerazione che credo possano essere importanti per la storia del pavimento cosmatesco dell'Aracoeli. Una stampa antica in particolare può essere oggetto di sgomento e meraviglia in quanto nel rappresentare in dettaglio la zona del transetto davanti al presbiterio, non si nota nel pavimento alcun disegno musivo che possa ricordare un'opera cosmatesca!



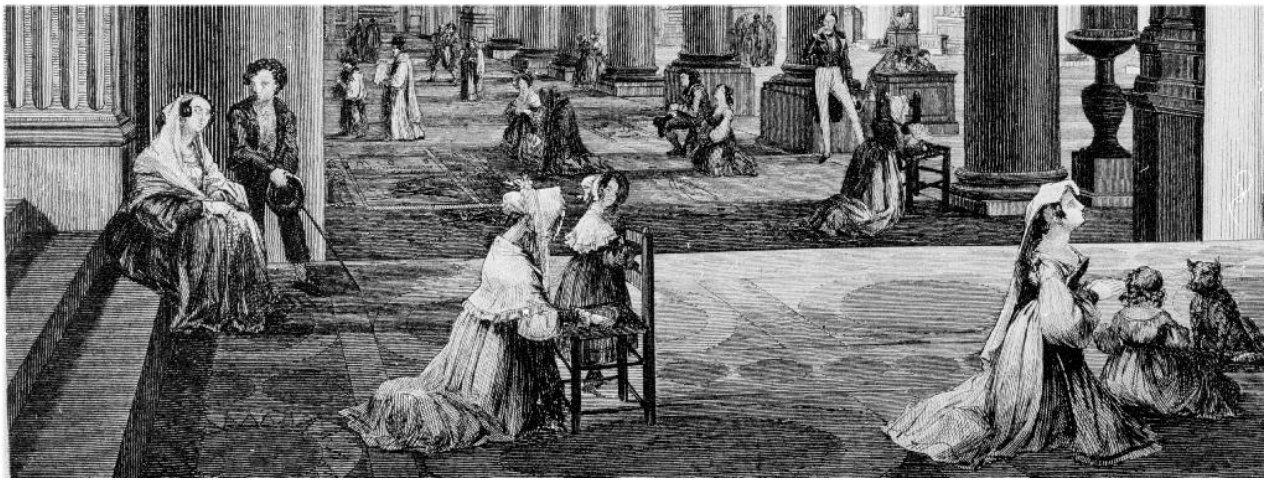
Qui a lato si vede la foto che nelle pagine precedenti ho pubblicato in formato più grande da cui si evince tutto il lavoro di ricomposizione pavimentale del transetto. Spiccano i due grandi dischi di porfido rosso di cui quello in primo piano risulta intero e vicino al primo pezzo dell'ambone a sinistra. A destra vi è l'altare maggiore sul presbiterio rialzato di due gradini. Alla destra del disco si vedono le lastre tombali comprese nel riquadro a fascia perimetrale nera e le decorazioni delle fasce che girano intorno al disco rosso.



Nella foto sopra si vede una stampa del 1713 che raffigura la scena di un miracolo di papa Pio V davanti al presbiterio della chiesa. Si vede chiaramente il pavimento davanti ai gradini completamente diverso da quello della foto sopra. Qui è formato da semplici riquadri di marmo. A meno che si tratti di una approssimazione o semplificazione del disegnatore, sembrerebbe che il pavimento del transetto fosse diverso nel 1700 da quello attuale. Una situazione simile, e comunque diversa dal pavimento cosmatesco, si riscontra anche in altri disegni, sempre del 1713 che raffigurano scene simili.



Qui sopra si vede una stampa di Angelo Davoli del 1842 da cui si evince che il pavimento nel transetto intorno al pulpito di sinistra non è identico a quello attuale. In particolare si vede una fascia marmorea bianca in corrispondenza dello spigolo della base del pulpito che si allunga in senso longitudinale a formare un rettangolo con decorazioni musive che oggi non esiste più, come anche il rettangolo musivo che sta ai piedi della donna inginocchiata.



Zona destra del transetto come disegnata da Luigi Rossini nel 1843 in *Scenografia degli interni delle più belle chiese e basiliche di Roma*. Si nota una fascia con una sequenza di piccoli dischi che separa due file di almeno cinque grandi dischi di porfido di cui quello all'estrema sinistra in basso mostra una decorazione di triangoli raggianti.



Un disegno di Wider Wilhelm del 1884 che rappresenta il sermone per i bambini nel giorno di Natale nella chiesa dell'Aracoeli, mostra il pavimento nella navata maggiore fatto a guisa di griglia, con le fasce decorative di quadrati disposti di punta e i dischi di porfido nei punti di intersezione. Tale decorazione esiste ancora oggi.

Conclusioni

In alcuni luoghi oggi si legge che "la splendida stesura del pavimento cosmatesco caratterizzata da grandi lastre rettangolari in marmo bianco riquadrati da fasce mosaicate, è capolavoro duecentesco dei celebri marmorari romani"[6]. Non credo che se uno dei Cosmati potesse vedere oggi questa griglia cosmatesca sarebbe orgoglioso di dire "l'ho fatta io"! Dorothy Glass scrive che il pavimento è opera della fine del XIII secolo, inizio del XIV e lo definisce una "drastica riduzione degli elementi di un pavimento cosmatesco in forma di una griglia". Altri autori, più prudentemente, danno una datazione al XII-XIII secolo. Sulla rivista *Capitolium*, come visto prima, è stato scritto che il pavimento è opera composta tra il IX e il XIV secolo! Da quanto visto sopra, deduco che il pavimento è il risultato di numerosi rimaneggiamenti, rifacimenti e restauri, totalmente arbitrari, atti a salvaguardare ciò che di realmente cosmatesco un tempo apparteneva ad un probabile pavimento precosmatesco della metà del XII secolo, riadattato dalla bottega di Iacopo di Lorenzo verso la fine del XII secolo, distrutto poi dall'incuria i cui avanzi furono riusati nella ricostruzione del transetto. Agli inizi del 1800, come scrive Nibby, il pavimento acquista la forma attuale di griglia cosmatesca.

[6] Sito internet www.medioevo.roma.it, basilica di Santa Maria in Aracoeli.

Ancora sul pavimento della basilica dell'Aracoeli

Quando avevo già terminato di scrivere il capitolo dedicato a questa chiesa, ho trovato la seconda immagine di Luigi Rossini, tratta dal suo volume *Scenografia degli interni delle più belle chiese di Roma*, del 1846, che spesso riprendo in questo lavoro, da cui si vede chiaramente come era fatta una porzione del pavimento cosmatesco del transetto (*nave traversa*, come la chiama Rossini).



Nel disegno di Rossini si notano alcuni particolari molto interessanti. L'aspetto del pavimento nella zona del transetto sembra qui essere abbastanza diverso da quello che si vede oggi. Delle due file di dischi di porfido in basso ho parlato nel testo di questa pagina. Qui vorrei rimarcare, invece, la presenza nel centro del transetto dei dischi di porfido grandi, di cui almeno i due descritti da frate Casimiro, sembrano essere gli stessi e posizionati nel luogo dove dovevano trovarsi in tempi più antichi. Al di la della prima fila di dischi, però, si notano due riquadri disposti di punta con due grandi dischi di porfido e più un là un grande disco porfiretico in corrispondenza del perimetro curvilineo del ricinto presbiteriale. In questo disegno sembra non essere riportato il riquadro orizzontale che ospita due lastre tombali, di cui una del XVII secolo, che invece oggi si trova quasi tangente al grande disco centrale. La mia opinione è che tutti questi dischi di porfido, sicuramente di verde antico, sono quelli dai quali furono ricavate le numerose tessere che oggi adornano le fasce della griglia nel pavimento nella navata maggiore.

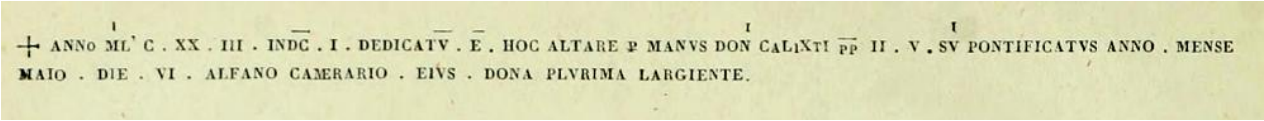
Le due file affiancate di dischi di porfido che si vedono in basso, potrebbero essere identificate con quelle che fanno da perimetro all'area del transetto. Osservando le immagini moderne e questo disegno di Rossini, si nota che si tratta di due file di dischi disposti longitudinalmente, che partono in corrispondenza del punto mediano o vicino all'angolo del pulpito e che sembrano girare intorno all'area del recinto presbiteriale. L'unica differenza è che qui i dischi di porfido sembrano essere molto più grandi di quelli che si vedono oggi. Inoltre le decorazioni dei dischi sono assenti e compaiono solo le campiture tra essi. Ma tale lettura potrebbe dipendere dalla perdita di dettagli in una raffigurazione semplificata dell'autore. Comunque, stando al disegno, l'assetto generale appare essere piuttosto diverso da quello odierno.

BASILICA DI SANTA MARIA IN COSMEDIN

Iscrizione come riportata da Forcella nel IV vol. al n. 743 di cui scrive: "Lettere semigotiche scolpite nella grossezza di una tavola di marmo che cuopre l'urna dalla parete di dietro dell'altare maggiore. Narra il Crescimbeni (p. 142) che questa iscrizione fu coperta da tavole l'anno 1661 agli 8 settembre d'ordine della congregazione della visita apostolica, e che egli non potè vederla.

"Potranno così gli artisti, potrà così il pubblico che desidera istruirsi, rivivere in quell'ambiente e rivedere la chiesa di S. Maria in Cosmedin quale, splendente di marmi, di mosaici, di pitture, la videro i Romani il giorno 6 maggio dell'anno 1123, allorché al suono delle sue quattro campane, fra gli inni del popolo e del clero, papa Callisto II, dall'alto della cattedra pontificale, la consacrava con le proprie mani"[1]. Così parlava Giovenale nel 1894, rivolgendosi agli uditori della sua conferenza che venivano aggiornati sui restauri definitivi della basilica terminati da un anno.

Per una breve ricapitolazione della storia della basilica riporto in nota il testo di Diego Angeli[2] che si ferma però ai restauri del cardinale Albani che fece costruire la facciata barocca della chiesa nel 1718. Dalle iscrizioni che si tramandano, delle quali alcune ci sono pervenute, sembra che si possa con certezza riferire la costruzione del pavimento musivo della chiesa alla data del 1123, corrispondente alla consacrazione dell'altare maggiore da parte di Alfano, camerlengo di papa Callisto II.

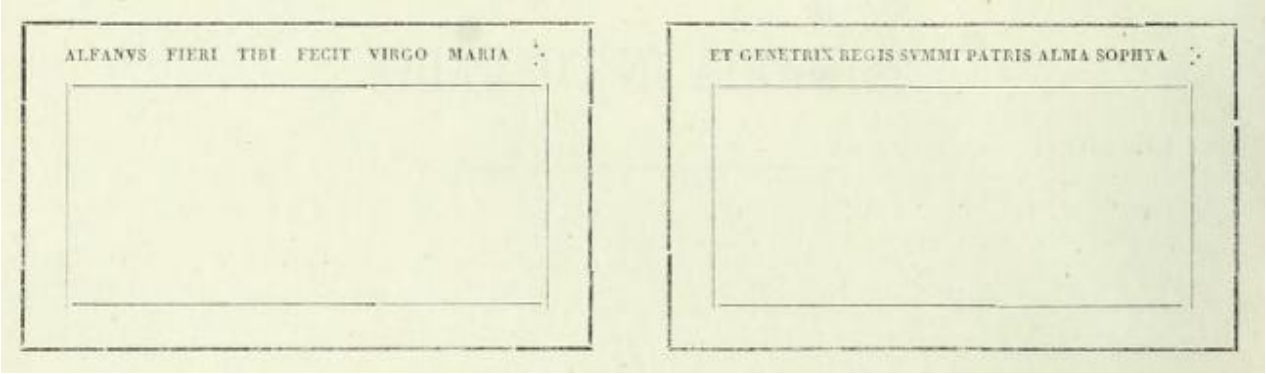

+ ANNO ML' C . XX . III . INDC . I . DEDICATV . E . HOC ALTARE P MANVS DON CALIXTI PP II . V . SV PONTIFICATVS ANNO . MENSE MAIO . DIE . VI . ALFANO CAMERARIO . EIVS . DONA PLVRIMA LARGIENTE.

Tale iscrizione deve aver indotto l'architetto Antonio Muñoz a ritenere che quello della chiesa di Santa Maria in Cosmedin sia uno dei più antichi pavimenti cosmateschi di Roma. Anzi, proprio basandosi sulle datazioni ricavate da iscrizioni epigrafiche, egli tenta una cronologia dei primi pavimenti cosmateschi di Roma: "Il primo dei pavimenti romani di questo tipo è quello di S. Maria in Cosmedin, che il prete Alfano fece fare a sue spese: *Alfanus fieri tibi fecit, Virgo Maria*. Quasi contemporaneamente è quello di S. Crisogono, eseguito intorno al

[1] G.B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Conferenza dell'11 febbraio 1894, letta dall'autore nell'aula Massima del Reale Liceo E.Q. Visconti.

[2] Diego Angeli, Le Chiese di Roma, op. cit.: "Secondo gli ultimi studi, fatti nel recente restauro, questa basilica si comporrebbe di tre edifici distinti e sovrapposti in epoche diverse. Il primo, e perciò il più antico, sarebbe stato un tempio a Cerere Libera e Libero di cui rimangono tracce visibili nel sotterraneo che è *opus quadratum* di tufo rosso. A questo si sovrappose più tardi, o meglio si adattò, un grande edificio imperiale, una delle *statio annonae*, distribuite nei vari quartieri della città. E di una tale costruzione rimangono ancora al posto loro le colonne scanalate e gli archetti decorati di buoni stucchi del secolo IV. A cementare questa ipotesi fu rinvenuta, negli scavi del 1715 una base votiva al Divo Costantino Crepejo, prefetto dell'annona. Finalmente sugl'inizi del secolo VI, caduta in rovina la costruzione pagana si pensò di costituirvi accanto una anche perchè la chiesa simbolicamente aveva stabilito di creare le ovunque vi fosse una *horrea publica*, quasi per dar loro significato di nutrimento divino e per aiutare più facilmente i poveri della regione. Finalmente Adriano I nel 772, fatto distruggere il tempio pagano e l'edificio romano con grande spesa e grande impiego di braccia, col ferro e col fuoco - i lavori durarono più di un anno - ridusse il terreno intorno a una grande piattaforma su cui venne edificata la nuova chiesa. In quell'epoca i quartieri vicini al Tevere erano popolati di greci, scampati da Costantinopoli per le persecuzioni iconoclaste: il pontefice dette ai Greci la chiesa che fu allora chiamata *in Schola Graeca* da taluni e da altri *in Cosmedin* (secondo un appellativo che si ritrova nelle chiese ravennati e comune a quei popoli e a quei tempi, dal greco Κοσμάω adornare) per la grande quantità di abbellimenti coi quali il pontefice l'aveva arricchita. In questa costruzione vi furono fatti i matronei, comuni alle chiese orientali, e le tre absidi che tuttora vi rimangono. Un secondo restauro l'ordinò Nicolò I (858). Nel secolo XI altri lavori vi furono eseguiti, di cui rimangono tracce nelle pitture murali e nella mostra marmorea della porta maggiore firmata *Johannes de Venetia*. Nel 1118, essendovi stato eletto papa Gelasio II (Gaetani) questi pensò di arricchirla con nuovi abbellimenti, che furono interrotti dalla sua morte ma proseguiti con amore da Alfano, camerlengo di Calisto II suo successore immediato. In questo restauro importantissimo, vennero chiusi i matronei, spostate le colonne, ricostruito il portico, elevato il campanile, adornate di nuove pitture le pareti, e messi in opera i lavori dei marmorarii Romani. Nel 1435 Eugenio IV (Condolmieri) donò la chiesa ai Benedettini. Nel 1513 Leone X (Medici) la tolse loro per costituirla in collegiata, finché nel 1570 S. Pio V la trasformò in parrocchia. Nel 1715 Clemente XI. (Albani) abbassò il livello della piazza circostante fino al piano della basilica rimasta così interrata che per l'umidità risultante era difficile officiarvi tanto che esiste un certificato medico dell'epoca di Alessandro VII (1655, Chigi) col quale i canonici domandavano al papa di essere esentati da funzioni troppo lunghe in quella chiesa. Nel 1718 il cardinale Albani la decorò della nuova facciata che fu disegnata da Giuseppe Sardi il quale credè bene di aggiungere un orologio".

1125…il pavimento della basilica dei Santi Giovanni e Paolo è della metà circa del secolo XII…".



Forcella, Iscrizioni, IV, 306, n. 744: "Lettere semigotiche scolpite nelle prime due tavole di musaico esistenti sopra lo scalino in mezzo alla chiesa. Questa memoria ci rammenta la pietà di Alfano camerlengo di Callisto II che in onore della Vergine fece costruire il magnifico pavimento in musaico, che si ammira in questa chiesa. (Forcella riporta il tutto da Galletti, Iscriz. Rom. T. I, CL, V, n. 10, p. CCCCXXV)

Un'altra iscrizione che stava nella parte del Portico a sinistra della porta laterale destra (Forcella, *Iscrizioni*, IV, n. 761, anno 1678), riprende le notizie di quella più antica, confermando i lavori di Alfano per quanto riguarda la costruzione del pavimento. Viene riportata dal Piazza[3]:

"Callisto II. Summ. Pontif. Qui Altare majus hujus Diaconiae anno MCXXIII. Die 6. Maii consecratum Alphanus Cardinalis Camerarius dona plurima eidem Ecclesiae est elargitus Pavimentum lithostratum, ac tessellatum, minutisque lapillis versicoloribus arte mirificam elaboratum, construxit; Sepulchrum in Porticu sibi vivens, cujus rei memor, in marmore Archipresbyter, et Canonici rescribi curarunt anno MDCLXXVIII". Inoltre l'autore scrive giusto due parole sul pavimento: "Di quest'Alfano ella è stata cospicua la pietà nel nobilissimo, ed elegante pavimento fatto a mosaico, e commesso di pietre preziose de i più riguardevoli, che siansi conservati in Roma, se bene in parte spogliato de' suoi più vaghi ornamenti dalla rapacità di qualch'empio; massimamente d'alcune rote di porfido di non ordinaria grandezza , e prezzo". Notizia preziosa che ci informa sulla scomparsa di grandi ruote di porfido, probabilmente rotte ed utilizzate per formare le tessere dei rettangoli del pavimento.

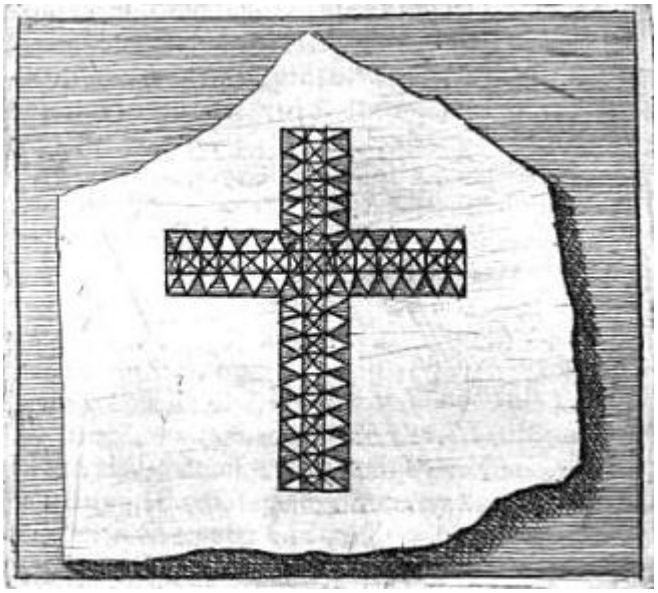


La basilica di Santa Maria in Cosmedin come riportata da Ciampini in Vetera Monimenta, Roma, 1690, pars prima, tab. X.

[3] Carlo Bartolomeo Piazza, *La Gerarchia Cardinalizia, Clemente XI Pontefice Massimo*, Roma, 1703, pag. 763.

Un reperto cosmatesco dimenticato

Il libro di Carlo Bartolomeo Piazza, è prezioso anche per averci fornito notizie di un reperto cosmatesco che oggi sembra essere scomparso: una croce musiva. Così egli lo descrive a pag. 762: "Si aggiunge che nello scavare del pavimento l'anno 1682 (in seguito il Crescimbeni correggerà tale data con il 1688) per farvi le nuove sepolture nel fine della chiesa, fu ritrovato un marmo di lunghezza, e larghezza di due palmi circa, che ancora si conserva nella sagristia per memoria, nel quale sta in mosaico, e pietre connesse di diversi colori al modo dello stesso pavimento, effigiata la Croce; come sono quelle , che si appendono ne' muri delle chiese in testimonio della consagrazione; rimasto forse tal marmo nella ristaurazione della chiesa per trascuraggine degl'artefici nel medesimo pavimento rivolto con la croce in giù…Altre pietre simili figurate con la Croce, saranno ancora nel pavimento rivolte per la medesima poca avvertenza de' muratori". Tale reperto, insieme ad altri simili, come dice il Piazza, fu utile per congetturare e dimostrare una più antica consacrazione della chiesa, ipotizzata anche anteriore a quella dell'altare maggiore del 1123 da parte di Callisto II. Il canonico G.M. Crescimbeni, che scrisse la più erudita *Istoria della basilica diaconale, collegiata e parrochiale di S. Maria in Cosmedin di Roma*, pubblicata nel 1715, ma che ha il torto di non aver descritto in essa in modo appropriato il pavimento cosmatesco, riporta un disegno di tale reperto che ci permette di averne una idea ben precisa.



Il reperto cosmatesco descritto da Piazza e di cui Crescimbeni ci fornisce un disegno. La croce era realizzata sicuramente con intarsio di tessere di paste vitree. Il disegno del pattern è sicuramente cosmatesco, ma mi riesce difficile credere che sia anteriore al 1123. La forma della lastra di marmo lascia credere che in origine fosse rettangolare o quadrata e che avrebbe potuto occupare il dossale di un trono vescovile, oppure il clipeo del trono esistente nella chiesa.

Fatta questa breve ed interessante digressione sul reperto cosmatesco dimenticato, ritorniamo al nostro pavimento facendo il punto della situazione:

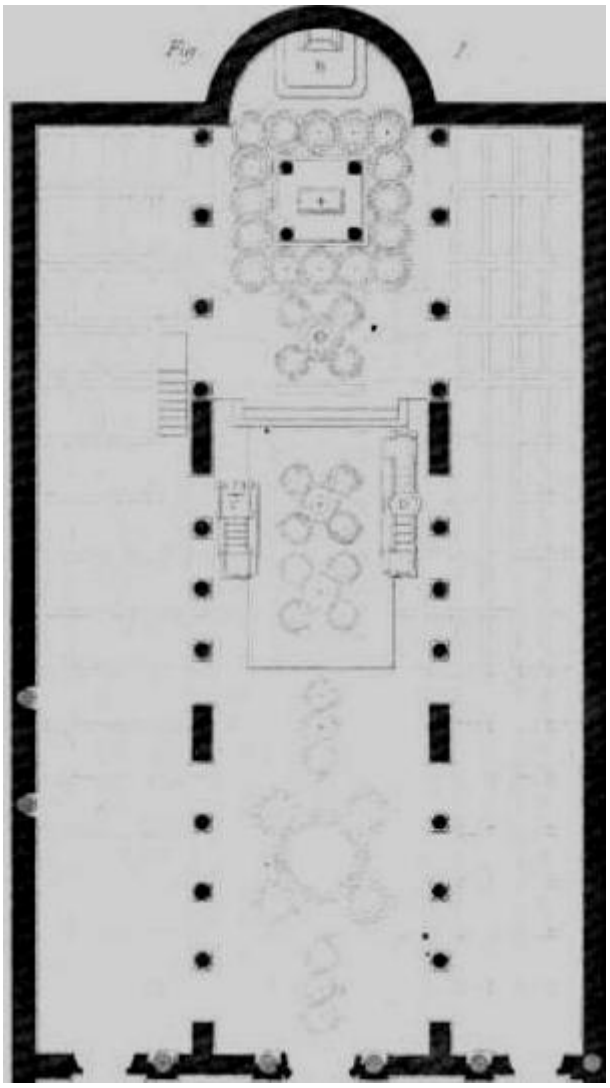
1123. datazione del pavimento come una delle opere dei lavori fatti da Alfano;

1517. Sono riferiti alcuni restauri sotto Leone X di cui non si conoscono i particolari relativamente al pavimento;

1715. Crescimbeni riferisce dei lavori di riadattamento in stile barocco della chiesa da parte di Clemente XI (1700-1721) in cui furono effettuati restauri nella *Schola cantorum* che risultava in rovina;

1718. Il cardinale Albani fece costruire la facciata barocca;

1758-59. Il cardinale Alessandro Albani modifica radicalmente la lunghezza del presbiterio e tronca la *Schola cantorum*. A questa epoca si riferisce di uno spostamento di uno dei tre quincuxes che attualmente si trovano nel recinto della *Schola cantorum*, al di fuori di esso, come diremo tra poco;



1864. Il pavimento viene "in grandissima parte" restaurato sotto Pio IX;
1871. Il pavimento viene restaurato di nuovo dopo essere stato danneggiato all'inondazione del Tevere del 1870.
1879. Un nuovo restauro del pavimento fu eseguito in una fase di lavori in memoria del canonico Temofonte;
1893. I primi restauri di G.B. Giovenale, come indicato da Diego Angeli nella sua cronologia storica riportata nella nota 2 precedente;
1899. Ultimi definitivi restauri di Giovenale e trasferimento del quincux dal presbiterio al recinto interno della *Schola cantorum*.

Una nuova suggestiva ipotesi

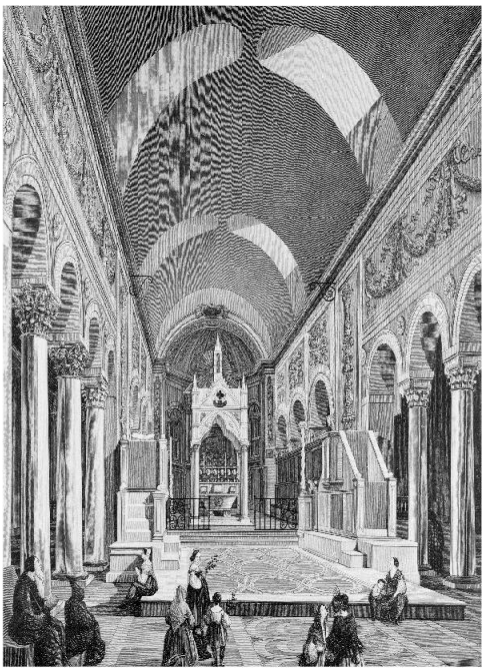
Osservando due disegni del pavimento della chiesa pubblicati nel XIX secolo, ho riflettuto sulla possibilità che l'antico assetto dell'opera musiva, relativamente al recinto della *Schola cantorum*, fosse sostanzialmente diverso da quello attuale. L'idea mi è venuta osservando prima la pianta della chiesa in un disegno di Jules Gailhabaud[4] in cui si vede il quincux fuori dal recinto del coro. Il disegno è abbastanza preciso e riporta fedelmente l'assetto del pavimento come l'autore lo vedeva ai suoi tempi, probabilmente qualche anno prima del 1865. La figura a sinistra mostra la stesura pavimentale vista da Gailhabaud: tre dischi annodati, il quincux centrale, altri tre dischi annodati e il recinto del coro al cui interno vi sono due quincuxes; oltre il recinto, probabilmente a circa un metro di distanza, un altro quincux cui seguono le quattro file di cinque dischi annodati che girano intorno all'altare maggiore. Questa era la situazione al 1865, dopo i restauri di Clemente XI e Pio IX. Dalle descrizioni di Piazza e Crescimbeni, non è possibile conoscere l'assetto del pavimento. Non si può dire con certezza, quindi, se nel 1703 e nel 1715 la situazione fosse uguale a quella disegnata da Gailhabaud. Ma probabilmente si, perché si tramanda che nel 1718, durante i lavori di restauro della *Schola cantorum* sotto Pio IX, il quincux si trovava fuori dal recinto. Da questo disegno si può dedurre che i due quincuxes nel coro sono centrati rispetto al perimetro e quindi per aggiungere in seguito il terzo che era fuori, si dovette muoverli tutti e tre per settarli nel modo che si vede oggi.

Una stampa molto bella di Luigi Rossini, datata 1843 mostra, invece, un dettaglio diverso. Viene riportata la parte finale del quincux centrale nella navata, i successivi tre dischi annodati a guilloche, ma nel piano della *Schola cantorum,* ancora aperta secondo le modifiche apportate dai tempi di Clemente XI, non si vedono tre quincuxes allineati, perchè si distinguono chiaramente tre file di tre dischi annodati a forma di guilloche disposte latitudinalmente. Purtroppo la prospettiva del disegno è abbastanza schiacciata, ma la risoluzione dell'immagine permette di poter essere sicuri che non si tratta di una approssimazione, a meno che Rossini, tanto preciso nel resto del disegno, decise di facilitarsi il compito disegnando delle semplici guilloche al posto di due quincuxes (perché il terzo ai suoi tempi doveva ancora essere al di fuori del

[4] *Monuments anciens et modernes, Moyen-Age*, Paris, 1865. Tome II,

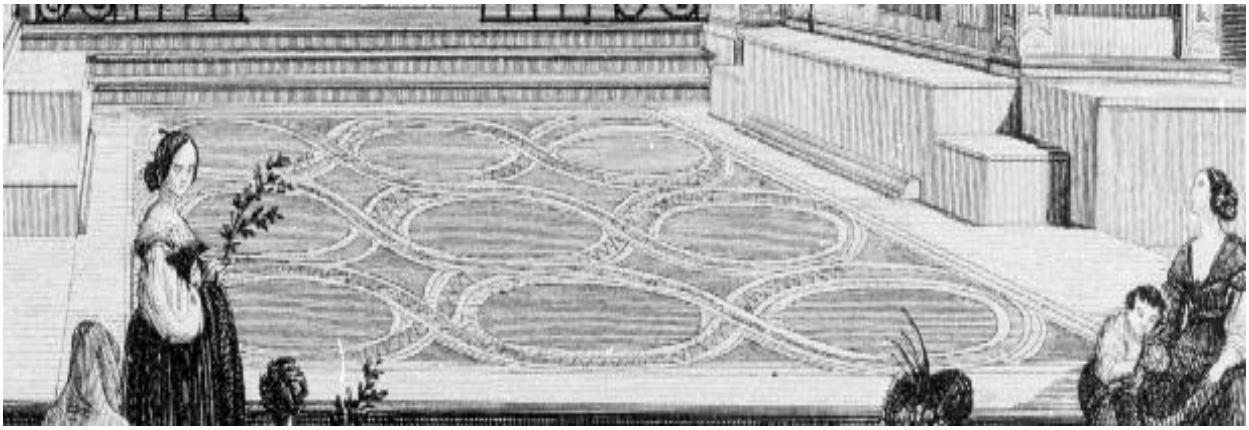
recinto del coro). Ma data la precisione con cui egli ha disegnato la parte finale del quincux della navata centrale e i tre dischi successivi, è lecito chiedersi se anche i dischi annodati a guilloche disegnati sul piano del coro, la cui prospettiva è si schiacciata ma non tanto da non poterne osservare con facilità i dettagli, siano fedeli a ciò che egli vide prima o durante il 1843, anno di pubblicazione del suo libro *Scenografia degli interni delle più belle chiese di Roma*, ecc.

A questa osservazione ho associato quanto riportato da Piazza e da Crescimbeni secondo i quali la cripta, ovvero la Confessione che sta sotto l'altare maggiore, aveva anch'essa un pavimento musivo e che esso non dovesse essere, per qualità artistica, inferiore a quello della chiesa soprastante[5]! Crescimbeni ricorda Castelli e Piazza che prima di lui riportarono questa notizia, ma aggiunge che nessuno dei due vide il pavimento a mosaico, riferendo di cose sentite da altri. Al che egli effettuò dei sondaggi nella cripta, scavando sotto le basi delle colonne, ma non trovò traccia di pavimento musivo.



In queste immagini si vede il disegno di Luigi Rossini del 1843.
Sotto il dettaglio dei tre dischi annodati a guilloche che seguono il quincux centrale della navata. In basso il dettaglio del piano pavimentale nel recinto della Schola cantorum. Sembra abbastanza evidente che l'autore abbia disegnato tre file latitudinali di tre dischi annodati a guilloche.





[5] Piazza, op. cit. pag. 761: "Molto divota era altresì la Confessione sotto l'Altare maggiore, ed ornata di pavimento a mosaico"; Crescimbeni, op. cit. pag. 174: "Tra le citate notizie del Castelli, come anche nel Piazza, trovo che questa Confessione fosse fabricata dal soprallodato Alfano, e anche avesse il pavimento di musaico, e altri simili ornamenti…ma il castelli confessa d'averlo udito da altri…".

Secondo quanto visto sopra, la mia ipotesi è rivolta a sostenere che prima del XVIII secolo, la cripta della chiesa fosse dotata di un pavimento musivo e che questo fosse costituito principalmente dai tre quincuxes che oggi ornano il pavimento della *Schola cantorum*. A tal proposito, ho fatto misurare, sebbene con una certa approssimazione, la superficie sia del recinto interno del coro che un ipotetico simile spazio nella cripta. E' emerso che La fascia di mosaico all'interno del coro è larga mt. 2,85 e lunga mt. 8,62; la cripta sotto l'altare maggiore è larga mt. 4,12 e lunga (dalla base dell'altare fino alla porta d'ingresso) mt.7,40.

Stando nell'approssimazione del mezzo metro, i tre quincuxes del coro un tempo avrebbero potuto trovarsi nella fascia lunga 7,40 mt. della cripta. Ad avvalorare questa ipotesi ci sarebbero le seguenti considerazioni:

a) la cripta di San Magno nel duomo di Anagni, è anch'essa fatta con una serie di quincuxes giustapposti, come in questo caso;
b) si può constatare che probabilmente, e in conseguenza del punto a), nei canoni cosmateschi era più probabile l'uso delle guilloche che non dei quincuxes nell'area del coro e ciò è in accordo con quanto si osserva nel pavimento della basilica dei Santi Quattro Coronati e nel coro della basilica di San Clemente, e in alcune chiese fuori di Roma, tutti pavimenti di chiara scuola cosmatesca della bottega di Iacopo di Lorenzo[6];
c) le dimensioni dei quincuxes sono quelle standard cosmatesche, come per il pavimento della cripta del duomo di Anagni, il quale è uno dei pochissimi, se non l'unico, a poter essere considerato forse originale almeno nel suo disegno unitario;
d) i 16 dischi di porfido annodati a guilloche che girano intorno al Ciborio e che sono già testimoniati nella pianta di Guilhabaud del 1865, potrebbero essere stati presi da quelli esistenti in precedenza nel coro.



Da una rara stampa anonima, che sembra risalire almeno alla metà del XIX secolo o forse prima, e la cui definizione non è tale da permettere di osservare dettagli minuti, si riesce comunque a vedere che nella navata centrale restano uguali il grande quincux e i tre dischi successivi; si nota che le fasce bianche marmoree che delimitano i rettangoli coincidono e continuano in senso longitudinale con quelle sul gradino del coro come per formare 4 o 5 fila e sembra di vedere all'interno dei dischi. Anche qui non sembra osservarsi nel coro la fila di tre quincux.



[6] A tal proposito è escluso il pavimento della cattedrale di Civita Castellana in quanto il quincux che si trova in fondo alla navata è decentrato e risulta quindi una chiara ricostruzione post-cosmatesca, mentre per la maggior parte degli altri pavimenti, essendo stati rifatti, trasformati, smembrati nelle loro parti, è difficile poter fare confronti.

Queste file di dischi intorno al ciborio sono il frutto di restauri. Così si pronuncia Glass (op. cit. pag. 110), notando anche come essi fossero simili per lavoro e per stile a quelli pure restaurati che stanno intorno all'altare del duomo di Anagni. Nella nota 11, Glass rimarca, citando Giovenale, che il mosaicista Mattia lavorò ai restauri sia del pavimento di Anagni che di S. Maria in Cosmedin, volendo con questo dire che la mano dell'artista era la stessa e il risultato più o meno uguale. Che i dischi intorno al ciborio non fossero stati messi dai maestri Cosmati lo si può dedurre dal fatto che il ciborio stesso fu eseguito dal marmorario Deodato (1290-1332), probabile figlio di Cosma II di Pietro Mellini ed è normalmente datato alla fine del XIII o inizio del XIV secolo. La mia ipotesi, quindi, ci viene in aiuto nel capire in che modo quei dischi siano finiti intorno al ciborio. Al tempo in cui fu trasformato l'antico arredo architettonico liturgico, fu rifatta la *Schola cantorum* con i quincuxes della cripta, mentre le file di dischi a guilloche che prima l'adornavano furono sistemati intorno al ciborio. Ma tutto ciò avvenne prima dei restauri del 1890 citati da Ingrid Eitrem[7] che riprende Glass e anche prima di quelli effettuati nel 1871 dopo l'inondazione del Tevere, in quanto tale configurazione intorno al ciborio appare nella pianta di Guilhabaud nel 1865. Quindi, per questa modifica si potrebbe stabilire una data *ante quem* che è il 1843, anno in cui Rossini disegnava il pavimento della *Schola cantorum* con i dischi annodati a guilloche, ed la data *post quem* del 1865 che è quella di pubblicazione del libro di Guilhabaud con la modifica visibile. Si potrebbe pensare che tali rifacimenti siano stati eseguiti tra il 1715, con i restauri di Clemente XI e il cardinale Albani, e il 1864, sotto Pio IX, quando è testimoniato che verrà "restaurato in grandissima parte l'antico musaico di opera alessandrina nel paviemento di S. Maria in Cosmedin"[8].



Una stampa di Antonio Sarti testimonia che nel 1829 il pavimento della navata centrale della chiesa di S. Maria in Cosmedin era rimasto inalterato nel suo disegno unitario, con il grande quincux al centro e le due file di tre dischi annodate a guilloche.

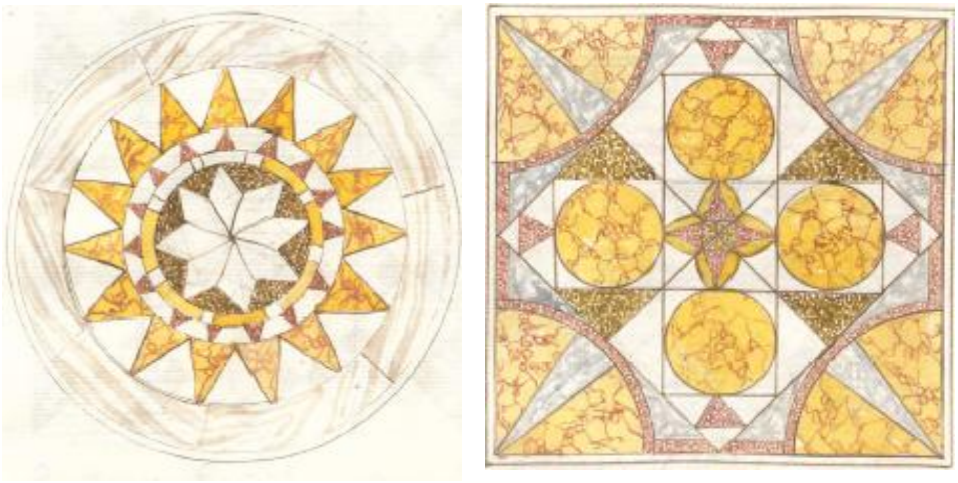
In definitiva, il pavimento della navata centrale è rimasto più o meno inalterato nel disegno originale, mentre è stato manomesso nel tempo quello della *Schola cantorum*, del presbiterio e, probabilmente come ipotizzato, quello della cripta.

[7] *Cosmati-arbeider i Santa maria in Cosmedin, Form, funksjon og kontekst*, Masteroppgave i kunsthistorie Institutt for filsofi, idé-og kunsthistorie og klassiske språk Universitet i OSLO, Høsten 2008.

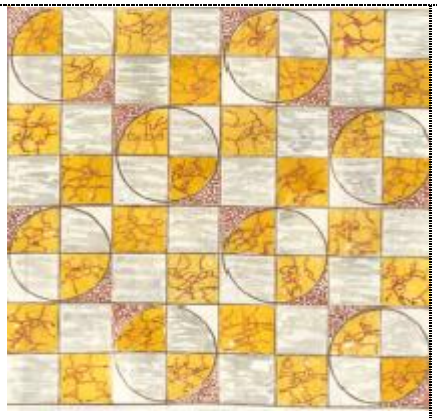
[8] Alessandro Atti, *Della munificenza di sua santità papa Pio IX felicemente regnante*, Roma, 1864, pag. 605

Il mistero di un pavimento scomparso

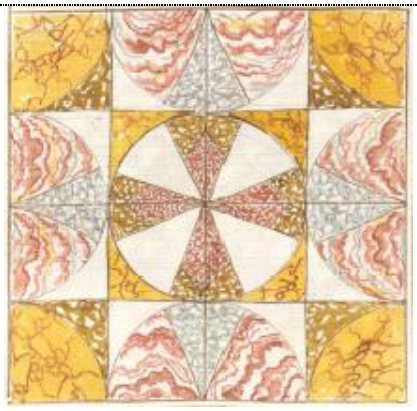
C'è un'altra testimonianza dimenticata del pavimento cosmatesco di Santa Maria in Cosmedin: i disegni di Lucchesi che non sono citati da Glass e da tutti gli altri autori che si sono occupati dell'argomento. Nel mettere a confronto i disegni fatti dall'autore tra la fine del '600 e gli inizi del '700, pubblicati poi in una raccolta del 1725 (per i dettagli si veda il capitolo su San Gregorio al Celio), ho dovuto constatare con grande sorpresa che su dieci tavole solo un paio corrispondono ai motivi che oggi si vedono nel pavimento. La domanda è: dov'è finito il pavimento che ospitava i patterns disegnati da Lucchesi nelle altre otto tavole? Non è possibile dare una risposta perché manca ogni tipo di riferimento. Ho anche pensato che non si trattasse della chiesa romana, ma della sua omonima ravennate, ma essa è compresa nella lista delle basiliche di Roma, quindi non c'è equivoco. E' possibile che gran parte delle tavole disegnate da Lucchesi mostrino dettagli di un distrutto pavimento post cosmatesco del presbiterio, forse fatto tra la metà del XIV e il XV secolo. Infatti, la maggior parte dei patterns non sono classificabili come consueti nel pur vasto repertorio pre e cosmatesco che va dal XII al XIII secolo. E' facile individuare i pochi motivi che si riconoscono. Ma questo è un fatto davvero insolito e strano perché Lucchesi ebbe molta cura nel disegnare le parti più belle dei pavimenti di altre chiese romane e non si comprende perché all'inizio del XVIII secolo egli avrebbe disegnato solo dieci tavole del pavimento di Santa Maria in Cosmedin, di cui solo tre o quattro di esse effettivamente riconoscibili come usuali nel repertorio musivo dei Cosmati, mentre le altre tavole mostrano patterns e disegni che sono più facilmente riferibili a pavimenti estranei a quella classicità dei marmorari romani e più vicini allo stile dei pavimenti quattrocenteschi.



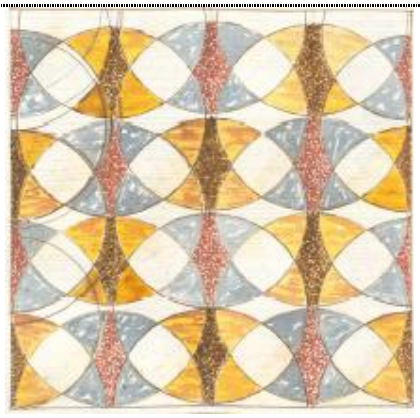
Qui sopra si vedono due delle dieci tavole di Lucchesi in cui si osservano due elementi del "pavimento che stà in S. Maria in Cosmedin", come scrive l'autore, rimarcando il fatto che egli aveva visto con i propri occhi queste lastre pavimentali. A sinistra è raffigurato l'unico disco, con i consueti grandi triangoli raggianti di giallo antico sotto cui sta una fascia decorativa di triangoli più piccoli e rossi. Al centro del disco di forse di verde antico, si vede una grande stella ottagonale fatta di otto losanghe bianche. A destra, invece, un pattern mai visto in un pavimento cosmatesco, molto elaborato che mostra quattro piccoli tondi di giallo antico in una figura che potremmo definire "tetracicla" che nelle superfici convesse mostra degli aghi che terminano nei vertici del quadrato, come fossero gnomoni di una meridiana tetracicla vista in sezione. Entrambi non esistenti oggi nel pavimento della chiesa.

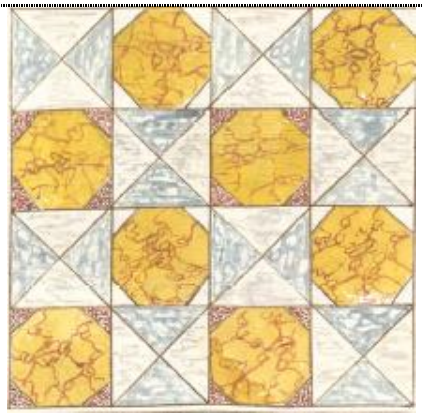

1.


2.


3.


4.


5.


6.


7.


8.

Di questi otto patterns solo quelli raffigurati ai numeri 2,4,6,7,8 possono essere riferiti ad un repertorio di tipo cosmatesco del XII-XIII secolo. Colpisce la mancanza di varietà dei motivi, come se Lucchesi non ne avesse visti di interessanti, importanti; eppure oggi si vede un pavimento ricco dal punto di vista del repertorio cosmatesco, se si considerano i numerosi rettangoli disposti longitudinalmente nella navata centrale, in quelle laterali, ma soprattutto la ricchezza di dischi di porfido, sia delle guilloche che dei quincuxes. Non si capisce, quindi, quale sia stato il motivo che spinse l'autore a riportare solo questi pochi esempi di un pavimento che invece viene da più autori, e dall'Ottocento in poi, definito come uno dei più belli, integri ed importanti tra quelli cosmateschi che si conservano nelle chiese di Roma.

Descrizione del pavimento

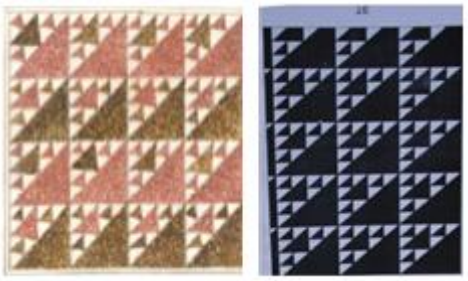
Sull'antichità del pavimento bisogna dire che anche qui ci troviamo ad osservare ancora una volta quelle caratteristiche che accomunano la maggior parte dei monumenti esaminati in precedenza. In primo piano è da dire che quasi tutte le fasce marmoree bianche, rettilinee e curvilinee, che delimitano le decorazioni dei rettangoli nelle navate, le guilloche e i quincuxes della fascia centrale e, ovviamente, quelli ricostruiti *nella Schola cantorum*, non sembrano potersi riferire, per le condizioni in cui si vedono oggi, ad un tempo più antico del XVI-XVIII secolo. Quasi nessuna di esse risulta frammentata in più pezzi, come invece si osserva nei pochi resti di fasce marmoree originali del XII e XIII secolo (si veda quali esempi San Benedetto in Piscinula, ecc.). Inoltre le fasce, che di consueto sono scelte sovradimensionate per i rettangoli delle navate, sono miste per tipologia e antichità. E' evidente che esse sono state sostituite nei vari periodi e mostrano anche un intercapedine molto pronunciato con le tessere che formano i motivi geometrici, come se fossero proprio distaccate da esse e i pannelli musivi sembrano essere tavole pavimentali uniformi indipendenti dalle fasce. Credo che il pavimento sia costituito per la maggior parte di tessere cosmatesche originali, risarcito dove necessario, con materiali moderni. E' possibile che ampie zone pavimentali siano rimaste inalterate, sebbene ritoccate da restauri e adattamenti. Tali zone devono essere comprese quasi esclusivamente nella fascia centrale che va dall'ingresso della chiesa fino al recinto del coro ricostruito. Tutto il pavimento che inizia dal coro e fino al presbiterio è stato completamente manomesso, smontato e ricostruito come nelle vicende che abbiamo narrato nelle pagine precedenti. Tuttavia, può essere cambiato l'assetto del disegno unitario, ma la stragrande maggioranza del materiale riusato deriva dal pavimento precosmatesco originale. Dato che è da considerarsi certa la data della costruzione del primo pavimento precosmatesco, avvenuta nel 1123 per pietà di Alfano, camerlengo di Callisto II, ci si dovrebbe domandare chi ne fu l'autore, visto che non si sono trovate iscrizioni epigrafiche che ne attesti una qualche paternità. Nel 1123, e dato lo stile del pavimento, Glass attribuisce il lavoro a *magister Paulus*, ma lei al suo tempo assegnava a *Paulus* anche il pavimento del duomo di Ferentino che ha qualche affinità stilistica con questo di Santa Maria in Cosmedin. Siccome però il pavimento di Ferentino è stato da poco tempo attribuito su base documentale a Iacopo di Lorenzo, allora sarebbe più plausibile attribuire il lavoro al capostipite della bottega laurenziana, cioè a quel marmoraro denominato semplicemente Tebaldo, non escludendo che in seguito furono richiamati i componenti della stessa famiglia, Lorenzo e Iacopo, per lavori di restauro ed adeguamento, come fu per altre basiliche romane.

La fascia centrale è delimitata da listelli marmorei bianchi più larghi di quelli che formano i rettangoli musivi e questi sono adiacenti alle basi delle colonne. Da notare che la *Schola cantorum* è più stretta rispetto a questa fascia e quindi non coincide con la sua larghezza, come invece avviene per quella di San Clemente. Se si esclude il rettangolo orizzontale disposto appena dopo l'ingresso ovest della chiesa, la fascia è caratterizzata subito dai tre dischi di porfido annodati a guilloche che si trovano esattamente al centro e che sono fiancheggiati, a destra e a sinistra, da tre file longitudinali di due rettangoli in modo che ve ne siano sei per ciascun lato. Questi esibiscono una perfetta corrispondenza simmetrica nella disposizione dei motivi geometrici. Al centro della navata campeggia un enorme quincux affiancato a destra e a sinistra da tre rettangoli musivi e successivamente si ha ancora una fila di tre dischi annodati con sei rettangoli per lato. A questa è adiacente l'ingresso della *Schola cantorum* all'interno della quale si snodano i tre quincuxes, di dimensioni standard e più piccoli rispetto a quello centrale, che sono "giustapposti" e non comunicanti, cioè non annodati dalle fasce curvilinee.

Tra le colonne della chiesa vi sono dei rettangoli musivi. La navata sinistra è decorata tutta con cinque file di rettangoli, mentre quella sinistra ne ha solo quattro. A tale proposito vorrei evidenziare un errore di valutazione di Glass la quale, nel descrivere il pavimento della navata centrale della chiesa rileva che la maggior parte dei patterns che la compongono sono riferibili al XII secolo, ma che quelli che compongono quattro dei rettangoli musivi sono completamente fittizi, e mostra nell'appendice ai numeri 35-38 quali sono tali patterns i quali non appaiono in nessun'altra chiesa e sono senza dubbio il risultato di uno dei restauri avvenuti nel XIX secolo[9].

Se è vero che i patterns mostrati ai numeri 35 e 38 sono insoliti nel repertorio dei Cosmati, lo è meno quello mostrato al numero 36, mentre quello corrispondente al numero 37 è stato riportato da Lucchesi all'inizio del '700 e non può quindi essere il frutto di un restauro del XIX secolo[10].

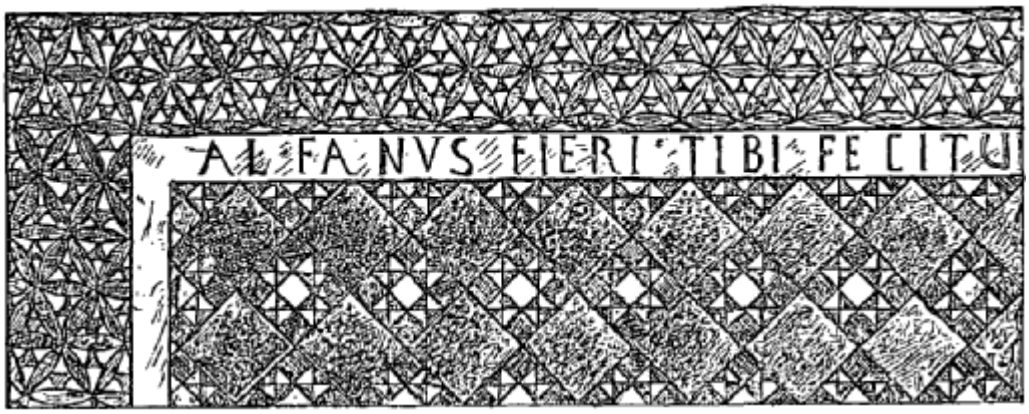
Le due immagini a confronto: il pattern indicato da Glass al n. 37 come una invenzione dei restauri del XIX secolo, e quello, identico, disegnato da Lucchesi per il pavimento della chiesa, agli inizi del '700.



Lucchesi Glass n. 37

I patterns dei rettangoli che decorano il pavimento della navata centrale e quelle laterali, sono riconducibili senza dubbio al repertorio dei Cosmati della bottega di Lorenzo, con particolare riferimento al periodo compreso tra gli ultimi decenni del XII e i primi del XIII secolo.

In basso: un disegno dell'iscrizione che stava nel pavimento in cui è indicato il nome di Alfano restauratore.
Da G. Clausse, Le Marbriers Romains, Paris, 1897, pag. 117.

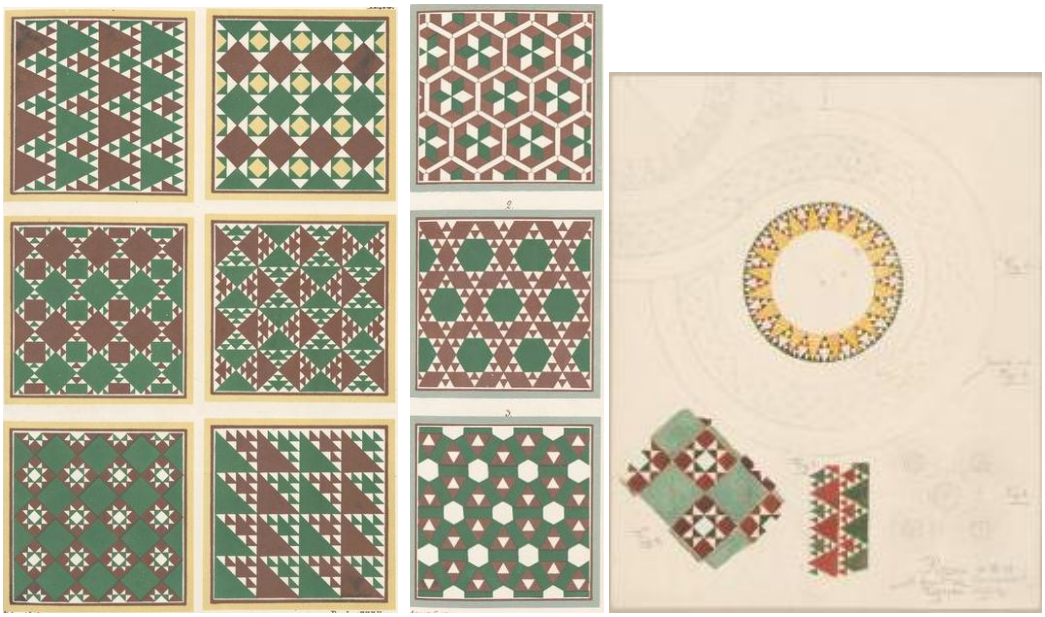


Nel disegno di Clausse, sopra, si vedono due patterns comunissimi: la *stella cosmatesca* e il *fiore della vita.*

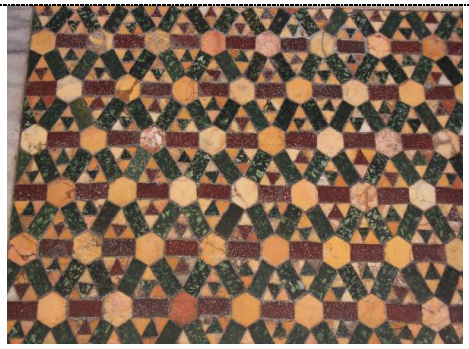
[9] Glass, op. cit. pag. 110: "The nave of S. Maria in Cosmedin, despite restouration, follows the normal pattern for a twelfth century pavement. But, it should be noted that the patterns of four of the rettangles are completely fictitious; they appear in no other church and are doubtless the result of one of the nineteenth century restaurations".

[10] Tra l'altro Glass ripete errori del genere anche nelle pagine successive, come per il pattern da lei indicato al numero 40 e definito come frutto dei restauri moderni. Il motivo geometrico della "croce patente" in un quadrato diagonale invece, si ritrova addirittura nel pavimento di Desiderio nell'antica chiesa abbaziale di Montecassino! E si ritrova spesso nei pavimenti precosmateschi. Lo stesso vale anche per i pattern da lei indicati ai numeri 33, 39 e 41.

Alcuni disegni dei patterns del pavimento della chiesa riprodotti nell'opera Arabische und Alt-Italianische Bau-Verzierungen di F.M. Hessemer, Berlino 1842. A destra dettagli delle decorazioni da un altro autore dell'800.



Sequenza di alcuni patterns del pavimento fotografati dall'autore: Esagoni collegati da listelli e intersecantesi; sequenze di rombi alternate a triangoli;





Classici motivi cosmateschi, quadrati e triangoli con scomposizioni in elementi minori;





Esagoni collegati da listelli e intersecantesi, come quello precedente, ma di stile precosmatesco; questo è una ricostruzione moderna con parte di tessere antiche; a sinistra il classico motivo a zig-zag.

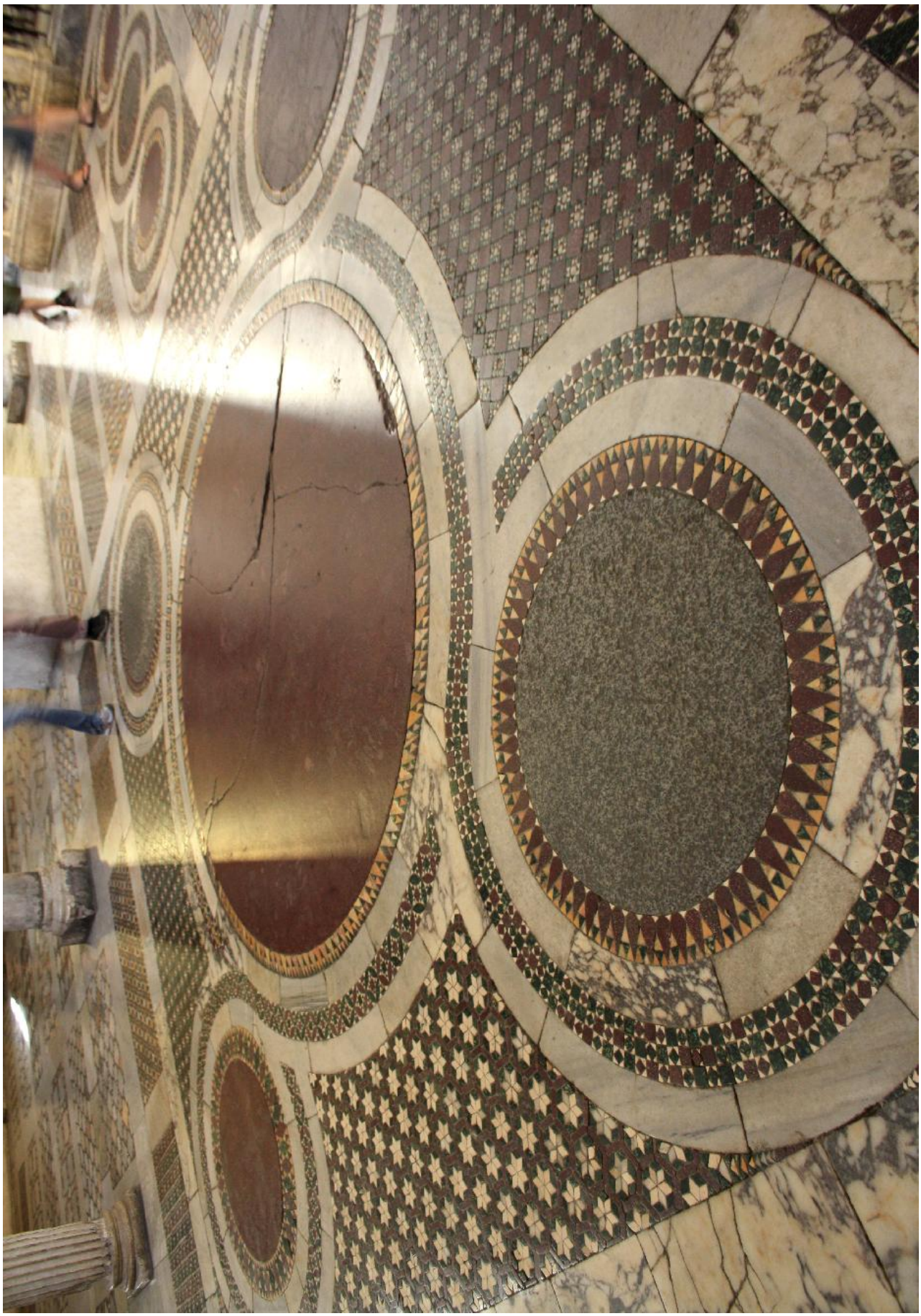


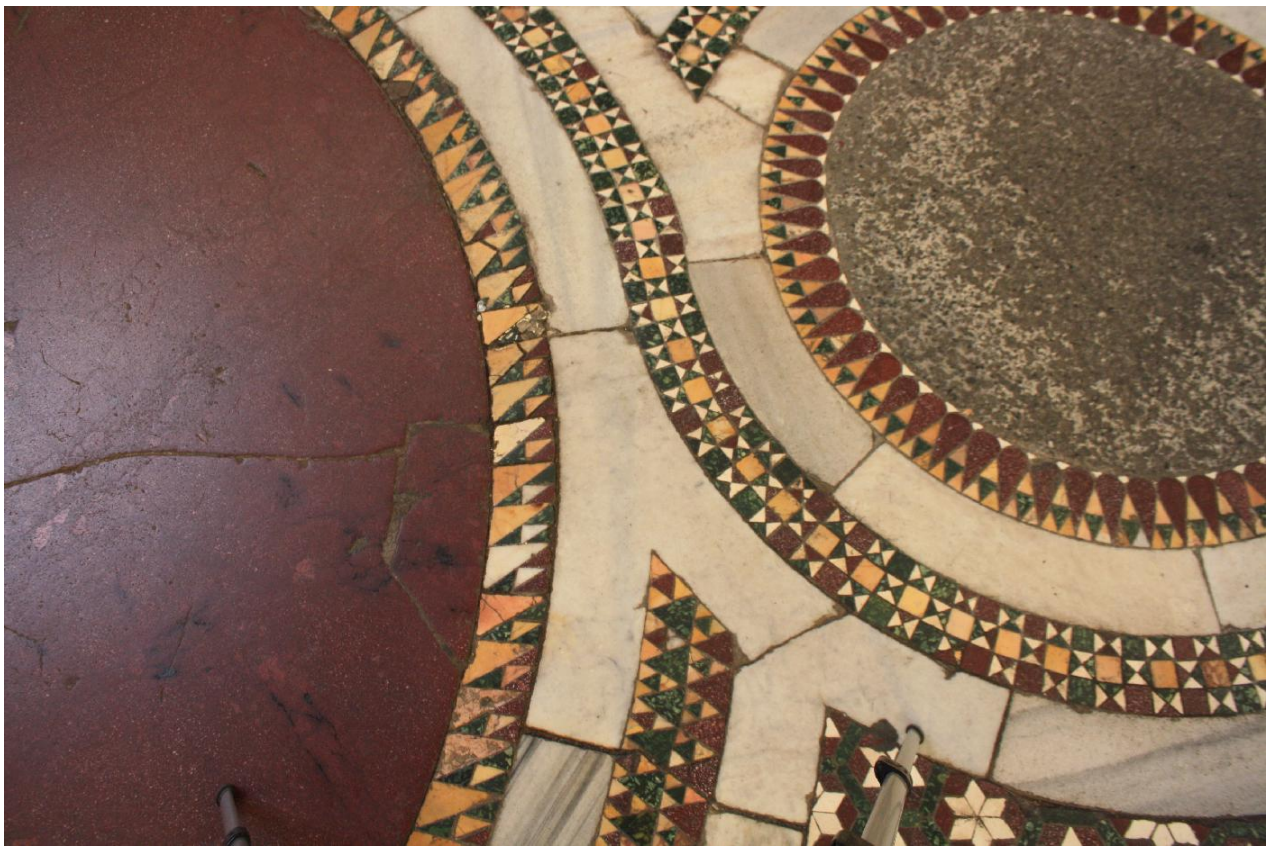






In queste due immagini si osserva un dettaglio della grande ruota centrale del quincux che sta al centro della navata. Il disco di porfido è originale, come anche la maggior parte delle tessere che compongono le fasce decorative circolari di triangoli e la campitura con motivo di stelle esagonali bianche su sfondo rosso. In particolare, proprio le stelle bianche che in genere sono ricostruite con tessere moderne, qui si vedono nel loro stato di buona conservazione, ma di chiara antichità riferibile al XII-XIII secolo. Lo stesso vale per i triangoli di giallo antico che si vedono ingranditi nella seconda immagine.





Dettaglio del quincux centrale: ruota porfiretica rossa e annodatura di uno dei dischi esterni.



I tre dischi annodati a guilloche che seguono il quincux centrale prima della Schola cantorum. Si notano i motivi a zig-zag dei pannelli rettangolari ai fianchi, con gli splendidi colori alternati di giallo antico, verde antico, porfido rosso e marmo bianco. Si osserva chiaramente anche la modernità dei marmi che compongono le fasce bianche dei rettangoli e dei dischi.



Il terzo dei tre quincuxes che sono oggi nella Schola cantorum.



Il disco del terzo quincux con l'iscrizione latina del suo ripristino dal presbiterio alla Schola cantorum nel 1897.





Due immagini in cui si vede una parte del pavimento che sta intorno al ciborio sul presbiterio. Si vedono in dettaglio i dischi della fila sinistra e si riscontra che la ricostruzione degli stessi può essere riferita tra la metà del XVIII e la fine del XIX secolo.



Una veduta generale del pavimento della navata centrale.



I tre dischi annodati a guilloche che precedono il quincux centrale.



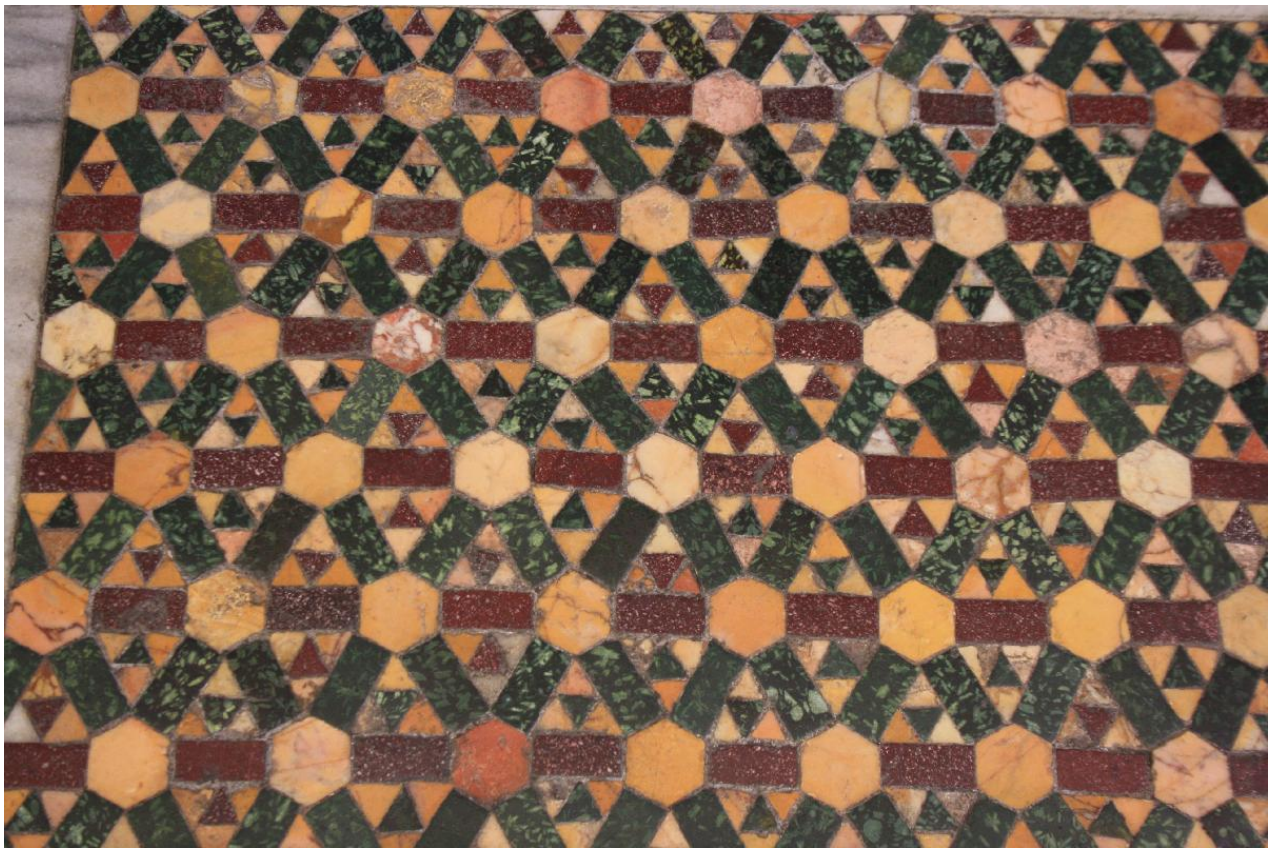
I pannelli musivi della navata destra



I pannelli musivi della navata sinistra. In entrambe le navate si riconoscono i motivi più classici del repertorio cosmatesco dei secoli XII e XIII. Anche qui, i motivi sono stati ricostruiti reimpiegando una parte delle tessere antiche originali, ma le fasce marmoree bianche mostrano essere non più antiche del XVIII secolo e le tessere uniformi, quadrate ed esagonali, sono anch'esse in massima parte moderne. Nonostante tutto, si riscontra una significativa quantità di tessere di giallo antico, comune nei pavimenti di Lorenzo e Iacopo.



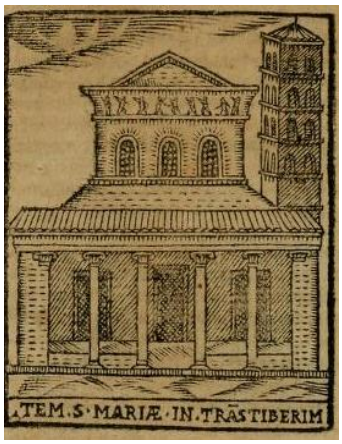
Il motivo di listelli disposti a zig-zag, una caratteristica dei pavimenti di Iacopo di Lorenzo.



Il motivo di piccole tessere esagonali collegate tra loro su ciascun lato da listelli di serpentino che formano un pattern di esagoni raggianti inscritti, con campiture triangolari tra i raggi interni scomposte in elementi triangolari minori. Meraviglioso l'effetto dell'uso intenso del giallo antico in contrasto con il verde del serpentino.

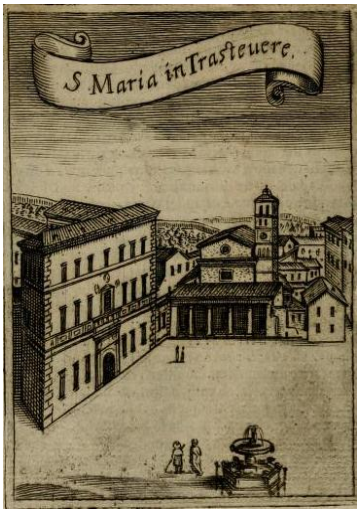


BASILICA DI SANTA MARIA IN TRASTEVERE



G.D. Franzini, Descrittione di Roma Antica e Moderna, 1643

Pompilio Totti, Ritratto di Roma Moderna, 1638



"The Cosmatesque pavement in S. Maria in Trastevere remains a mystery".

Sono le parole di Dorothy Glass con le quali la studiosa manifesta un sottile senso di delusione per la difficoltà, o per l'impossibilità, di delineare una storia precisa del pavimento della chiesa ed arguire così una possibile attribuzione a qualche scuola di marmorari. In effetti, se la storia della basilica è abbastanza nota, quella del pavimento è un vero e proprio mistero. Grazie all'indagine di Glass però, credo di poter dare un mio piccolo modesto contributo che potrebbe rivelarsi risolutivo sia per la questione della datazione che della sua attribuzione.

Ma procediamo con ordine e iniziamo nel dare brevi notizie storiche della basilica.

"Quel fonte d'oglio che in Roma dalla Taverna meritoria di Trastevere sorgendo, significò l'untione della Gratia che il figliuol di Dio nascendo doveva diffondere per il mondo, mosse papa Gregorio IIII a dedicare in questa chiesa una Cappella d'oro e d'argento riccamente ornata in honore del santo Presepio". Così Pompeo Ugonio in *Historia delle Stationi di Roma*, opera già citata in precedenza. La "fonte d'oglio" di Ugonio richiama una antica tradizione secondo cui nel 38 a.C., nel luogo ove sorse la chiesa, dalla terra iniziò a sgorgare olio senza interruzione per circa un giorno intero. Questo fenomeno naturale di origine vulcanica è oggi spiegabile scientificamente, ma i cristiani di Trastevere lo interpretarono come un miracolo di Cristo per la loro salvezza. Ancora secondo l'antica tradizione, questa chiesa sarebbe la prima dedicata alla beatissima Vergine Maria da papa Giulio I attorno al 350 d.C. Lavori importanti di architettura sono ricordati sotto il pontificato di Adriano I (772-795) che ingrandì la chiesa aggiungendo le navate laterali. Gregorio IV (827-844) fece rialzare il presbiterio delimitandolo con una apposita recinzione e fece costruire un ciborio sull'altare maggiore al di sotto del quale venne ricavata la confessione per la custodia dei corpi dei martiri. Un terribile terremoto nell'847 mandò in rovina l'abside della chiesa che fu ricostruito da Benedetto III il quale, con l'occasione, rifece il portico, il battistero e la sacrestia. Il periodo che più interessa per la nostra indagine è certamente quello relativo a papa Innocenzo II (1130-1143): "Papa Innocentio Romano nato di nobil sangue nel Rione di Trastevere, havendo levato lo scisma d'Anacleto II, per cui nove anni continui fu travagliato, rifece la detta chiesa quasi da fondamenti, fecevi il pavimento d'intarsio, rimessevi il coperto, s'aggiunse alquante colonne verso la tribuna, ornò la tribuna di figure di musaico…", così nelle parole del Panvinio si ritrova la tradizione che addebita a Innocenzo II, della famiglia dei Papareschi, la costruzione del pavimento musivo, sebbene nessuna prova epigrafica o documentale dimostri questo fatto, e di conseguenza alcuni autori datano i lavori di completamento dell'opera pavimentale al 1130 ed altri al 1139. Eugenio III (1145-1153) continuò l'opera di Innocenzo II, il quale morì prematuramente e non vide completato il suo progetto di rinnovamento della basilica, realizzando la torre campanaria, mentre il successore, Alessandro III (1159-1181), consacrò la chiesa.

L'antico pavimento

Nonostante la storia di questa basilica sia abbastanza conosciuta, quella del suo pavimento cosmatesco, come scrisse Glass, resta un mistero! Non tanto per il fatto che esso non sia stato firmato dai maestri marmorari romani, in quanto è da tenere conto che sono rarissimi gli attestati di paternità per quanto riguarda i pavimenti, specie per quelli più antichi, ma per il fatto che poco o nulla sia stato registrato negli archivi storici relativamente alle sue vicissitudini. Così, dal Cinquecento in poi, mentre nei libri sui monumenti e le chiese di Roma si



G. Vasi, M. vasi, Itinérarie istructive de Rome, 1786.

Joan Martin Zempel
Roma Antica e Moderna, 1735



analizzano con molti approfondimenti le suppellettili, le storie dei martiri, gli arredi liturgici, le varie fasi architettoniche e i mosaici che adornano le mura e le absidi degli edifici religiosi, per quanto riguarda invece i pavimenti sembrano riferire sempre le stesse parole, probabilmente copiate da una unica fonte o rimescolate insieme senza nulla specificare in più. I vari stralci che riporto di seguito, confermano quanto appena riferito e testimoniano in qualche modo come doveva essere il pavimento prima della sua totale ricostruzione effettuata da Vespignani, completata nel 1871:

"…il suo pavimento è tutto ricoperto di porfido, di verde antico, e di altri marmi"[1];

"Innocenzo II, posto sulla cattedra pontificale nel 1130, per la gran venerazione della basilica di S. Maria in Trastevere, la riedificò dai fondamenti, e vi costrusse un magnifico pavimento d'opera alessandrina, adornò di mosaico la tribuna…"[2];

"Il pavimento di tutte tre le navi è di opera alessandrina, e conservasi ancora da' tempi di Innocenzo II, quantunque nelle navi laterali sia molto guasto e solamente in quella di mezzo si vegga meglio mantenuto, forse perché con più diligenza ristorato quando ve ne fu bisogno"[3].

"…Pur tuttavia il suo pavimento e la sua tribuna di antico mosaico meritano maggior considerazione che non le pitture di tanti artefici…Quel pavimento accozzato di antichi marmi fra cui il porfido el' verde antico, ricorda come d'ogni vestigio pagano si facesse tesoro, quando le nostre chiese venivan su, come ogni pontefice portasse per così dir la sua pietra al sorgente edificio…"[4].

Da queste poche e miserevoli descrizioni, possiamo dire che il pavimento si presentava, prima del restauro di Vespignani, come un lastricato di porfidi e verde antico misto ad altri marmi, meglio conservati dai tempi di Innocenzo II, nella navata centrale rispetto a quelle laterali, dove nel 1838 appariva maggiormente danneggiato. Per fortuna, più delle parole vengono in nostro aiuto alcuni disegni del pavimento effettuati da pochissimi autori ricordati da Glass e questi furono: Domenico Sarti[5], Knapp[6], G. Fontana[7], Philippe Letarouilly[8] e Vespignani[9], a cui aggiungo Luigi Rossini[10], Gruner[11] e Wyatt[12]. L'accozzato di antichi marmi ricordato da Dalbono (nota 4) è riscontrabile nel disegno della "nave piccola di S. Maria in Trastevere", effettuato da Luigi Rossini prima del 1843 in cui si vede una buona parte della navata laterale sinistra dove il pavimento è disseminato di antiche lastre tombali di cui alcune risalenti probabilmente al XIV secolo, come viene anche ricordato da Pompeo Ugonio[13].

---

[1] Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*…, 1807, pag. 347.
[2] Luigi Pompili Olivieri, *Annali di Roma, dalla sua fondazione sino a' di' nostri*…1836, pag. 473.
[3] Antonio Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, vol. 3, pag. 493.
[4] Carlo Tito Dalbono, *Roma antica e moderna, memorie e frammenti*, Napoli, 1864, pag. 17.
[5] Un disegno conservato nell'Archivio capitolare di S. Maria in Trastevere (Arm. XV), cfr. Glass pag. 117.
[6] C.K. Bunsen, J.G. Gutensohn e J.M. Knapp, *Die Basiliken des Christlichen Roms*, 2° edizione, Monaco 1842, plangia XXXVIII, cfr. Glass, pag. 117.
[7] G. Fontana, *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane*, Roma, 1833, I, tav. XXXVIII.
[8] P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Paris, 1856-68, III, 327.
[9] Kinney, "*Excavations in S. Maria in Trastever"e*, 1865-69. Un disegno di Vespignani si trova anche in *Romische Quartalschrift* 70, 1975, 46. Cfr. Glass, pag. 117 note 1 e 11.
[10] Luigi Rossini, *Scenografia degli interni*…, op. cit. 1843.
[11] Ludwig Gruner, Braun Emil, *Specimens of ornamental art*, *Tessellated pavements from the earliest Christian churches at Rome*, una porzione del pavimento in un suo disegno effettuato nel 1850.
[12] Wyatt M. Digby, *Specimens of the geometrical mosaics of the middle ages*, 1848, disegno di porzione del pavimento come era nel 1848.
[13] *Historia delle Stationi di Roma*, 1588, op. cit. pag. 138: "Il pavimento vi è quel medesimo che vi fece Innocenzo II. Vi sono molte sepolture di Cardinali antichi e moderni".

Una nuova ipotesi: il pavimento di Innocenzo III.

Nell'analisi pubblicata da Glass, manca un dettaglio che mi ha "illuminato" su una possibile soluzione dell'intricata storia del pavimento della chiesa. Generalmente tale opera viene riferita ai lavori di riedificazione *a fundamentis* e di ornamentazione che fece effettuare papa Innocenzo II a partire dal 1130[14]. Non vi è alcuna epigrafe che riferisca a lui il pavimento, così come non ve n'è alcuna che attesti la presenza ed il passaggio dei Cosmati nella chiesa. Tuttavia, che essi vi abbiano lavorato non vi è alcun dubbio. Da un punto di vista stilistico, il pavimento che oggi si vede nella chiesa, se rifatto veramente sul disegno di quello antico, come sembra aver testimoniato Cressedi in un suo diario dell'epoca[15], risulterebbe piuttosto anacronistico rispetto alla data del 1130 alla quale viene riferito come realizzazione di Innocenzo II, perché il suo stile è esattamente identico a quello dei pavimenti di Iacopo e Cosma riferibili alla fine del XII e ai primi decenni del XIII secolo.



G.B. Falda, XVII secolo, Veduta dell'ampliamento della piazza di S. Maria in Trastevere, da parte di papa Alessandro VII.

Le porzioni di pavimento disegnate dagli autori prima del restauro di Vespignani, completato nel 1871, non sono, secondo Glass, da ritenersi stilisticamente coerenti con i canoni dei pavimenti cosmateschi. In particolare Glass non può accettare la soluzione delle lunghissime file di guilloche utilizzate come soluzione di scorniciatura del pavimento, quando in San Clemente e in

[14] Pompeo Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma*, op. cit. pag. 138, che credo valga per tutti gli altri autori come testimonianza letteraria, scriveva: "Rifondata la chiesa, Innocenzo II la coprì di nuovo tetto. Vi fece il bellissimo pavimento, con lavori di pietre commesse insieme artifitiosamente lastricato, e rimesse le colonne a' suoi spatij che vi erano prima, ne aggiunse alcune anco verso la tribuna. Di Innocenzo II è opera il bel Musaico che nella tribuna veggiamo…".

[15] D. Glass, op. cit. pag. 118, riporta alla nota 15 che G. Cressedi, nel suo *Diario dei lavori di restauro e di decorazione della basilica di S. maria in Trastevere nel pontificato di Pio IX*, che si trova nell'Archivio capitolare di S. Maria in Trastevere, la frase di Crassedi secondo il quale il pavimento venne restaurato da Vespignani "secondo l'antico disegno", ma esprimendo la sua perplessità sul fatto che non è possibile sulla scorta di queste poche parole avere la certezza che l'autore volesse proprio riferirsi al disegno cosmatesco originale o piuttosto ad un disegno sì antico, ma che rispecchiava forse una ricostruzione di un pavimento musivo avvenuta nei secoli successivi al XII.



Lastra di pluteo longobardo riutilizzata probabilmente dai marmorari romani per la recinzione presbiteriale durante i rinnovamenti di Innocenzo II.

Meravigliosa scena di vita quotidiana in Piazza di Santa Maria in Trastevere disegnata in acquerello da Achille Pinelli nel 1835.



altre chiese tali sequenze di dischi annodati sono utilizzate esclusivamente per adornare longitudinalmente le navate centrali o per formare particolari disegni[16].

Così la studiosa conclude che il pavimento che si vedeva prima del restauro del 1871, doveva essere un'altra ricostruzione avvenuta in una data sconosciuta tra il XII e il XIX secolo. A rafforzare tale ipotesi ci sarebbe una interessante osservazione fatta da Kinney, uno dei maggiori studiosi delle vicende storiche ed architettoniche della basilica, a cui Glass fa continuamente riferimento. Pare che prima del XVI secolo alcune delle basi delle colonne della navata furono coperte. Se le colonne ed il pavimento furono realizzati allo stesso tempo, questo rappresenta una difficoltà oggettiva, perché sarebbe troppo insolito che alcune delle basi delle colonne venissero deliberatamente coperte senza alcun motivo. Ma questa osservazione suggerisce alla studiosa che il pavimento fu aggiunto in una data sconosciuta dopo che la struttura della chiesa del XII secolo fu completata. E a tal proposito cita un parallelo di estremo interesse: "Esistono basi di colonne coperte a S. Maria in Anagni, dove il pavimento della navata fu installato dopo il completamento della chiesa".

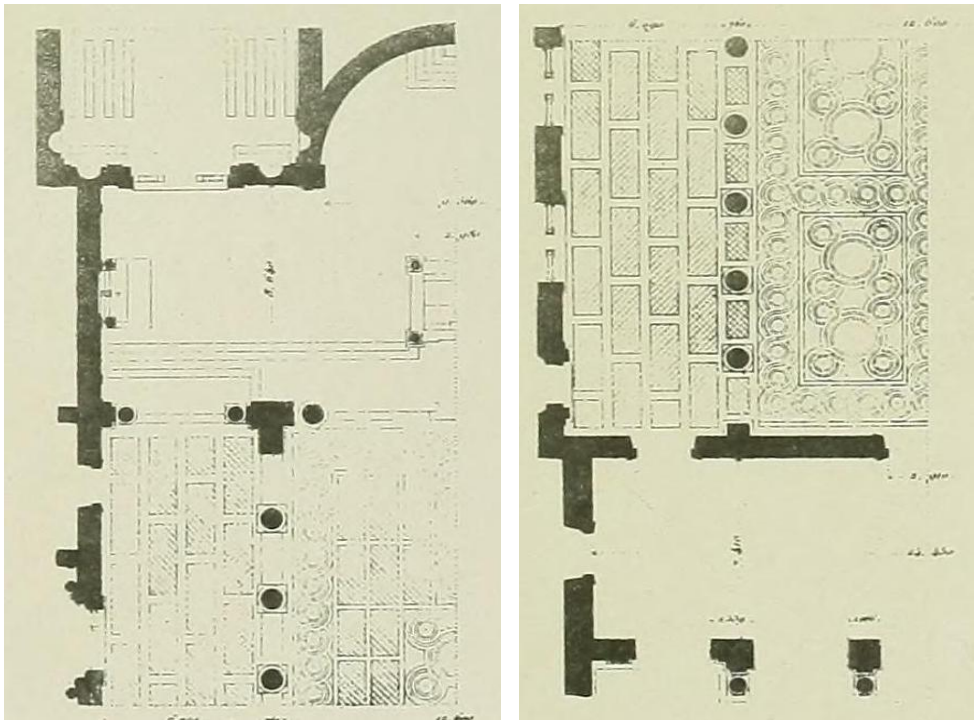
Da queste osservazioni, nasce la mia tesi sulla base di una notizia sfuggita sia a Glass che a diversi altri studiosi dell'argomento. Antonio Lanfranchi riportando, nel suo libro *Le Sette Chiese Romane*, del 1570, il Panvinio per la descrizione della chiesa di Santa Maria in Trastevere, scrive: "Innocentio III, come dice Guidone Vescovo Cardinale Prenestino, il qual per addietro era parimente Cardinal titolare di questa Chiesa, adornandola la fece di gran donativi, et concessele di molte indulgenze". Tale notizia è ripresa e riportata anche da diversi altri autori che seguirono, tra cui Pompilio Totti, in *Ritratto di Roma Moderna*, nel 1638 (pagg. 67-68), con l'aggiunta di un altro importante dettaglio: "…fu seppellito in questa chiesa (Innocenzo II *nda*), e non havendo consecrato se non l'altar maggiore, cardinal Giovanni della stessa fameglia congregando il Popolo di questo Rione, supplicarono Innocenzo III, di casa Conti, che volesse consecrarla, e ci venne a' 15 di Novembre il 1203 et anche d'entrata e pretiosi doni l'arricchì…".

In un'opera di fine '700 intitolata *Raccolta delle Immagini della Beata Vergine ornate della corona d' oro dal Reverendiss. Capitolo di San Pietro*, si legge che "la basilica fu nuovamente consacrata da Innocenzo III con pompa splendissima, e coll'assistenza de' Vescovi che in grandissimo numero trovavansi in Roma a celebrare il Lateranense Concilio IV, ed Ecumenico XII, nel principio del secolo XIII". Tutto ciò per dire che nel 1203 Papa Innocenzo III, molto probabilmente fece rifare il pavimento della basilica in occasione della nuova consacrazione, e incaricò la bottega cosmatesca di Iacopo di Lorenzo, perché egli era il principale o esclusivo committente dei lavori cosmateschi per questi marmorari romani[17]. La data del 1203 come conclusione dei lavori per la consacrazione della chiesa, poi, mi sembra di significativa importanza dato che nel 1204, secondo le tesi di Luca Creti, Iacopo iniziò a lavorare al pavimento della cattedrale di Ferentino prima di coadiuvare il figlio Cosma in quel di Civita Castellana per terminare i lavori di decorazione della cattedrale nel 1210.

[16] Glass, op. cit. pag. 117: "I know of no other authentic pavement having roundels at its borders and quincuxes anywhere but on the longitudinal axis".

[17] A tal proposito è bene evidenziare questa particolare affinità tra Innocenzo III e i marmorari della bottega cosmatesca di Lorenzo, ben testimoniata anche da Luca Creti nel suo libro *In marmoris arte periti*, op. cit. pag. 16: "La successiva attività dell'officina (di Lorenzo) coincide in gran parte con il pontificato di Innocenzo III (1198-1216). E' senz'altro questo il periodo di maggior prestigio per la bottega, che riesce a monopolizzare le committenze più ricche a Roma e nei principali centri urbani del *Patrimonium Sancti Petri*; Iacopo ricopre inoltre un'importante carica all'interno della corte pontificia, poiché il suo nome è documentato tra quelli degli esponenti dell'esclusiva *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*".

Questa ipotesi, mette d'accordo l'evidenza stilistica, con la constatazione che il pavimento potrebbe essere stato realizzato in una fase successiva al completamento della struttura originale del XII secolo, come indicato da Glass. Resta però il fatto che dell'opera cosmatesca originale è andato perso quasi tutto perché nel pavimento odierno non si vede nulla che possa essere più antico del 1871.

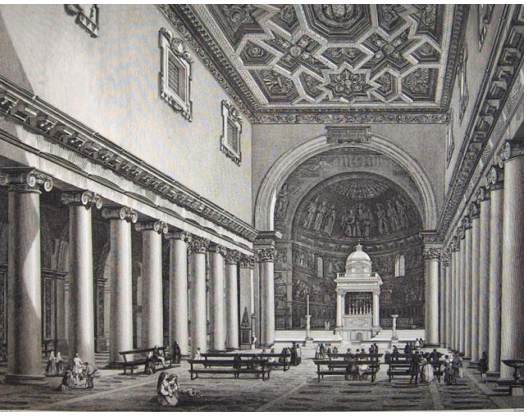


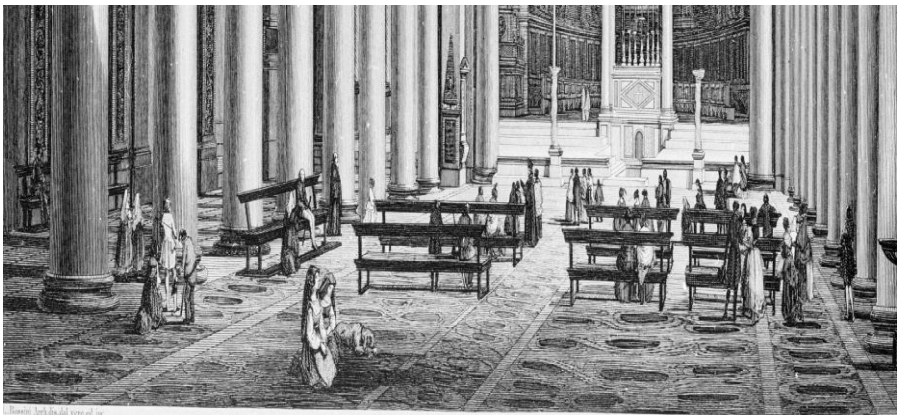
P. Letarouilly, Edifices de Rome, 1864.
Nelle due figure si vede a sinistra la porzione del piano della basilica nella parte superiore, dove in alto si nota parte dell'abside. Si può vedere che Letarouilly disegnò i pannelli del pavimento cosmatesco anche nella navata laterale sinistra; nella figura a destra si vede la porzione inferiore del piano della chiesa in cui si notano i numerosi pannelli musivi nella navatella, la sequenza dei pilastri, le file di guilloche che incorniciano i riquadri dei doppi quincuxes comunicanti, tutto esattamente come ricostruito da Vespignani nel 1871.

Dai disegni antichi, pare che il pavimento rifatto da Vespignani sia tutto sommato abbastanza conforme a quello antico. Le uniche eccezioni che si possono vedere, riguardano forse le lapidi tombali della navatella sinistra di cui ho accennato prima e alcuni riquadri di marmo che si notano nei pressi del presbiterio nella navata centrale, come mostra il disegno del pavimento eseguito da Letarouilly prima del 1864. Più precisamente, in questo disegno si riescono a distinguere dieci pannelli rettangolari bianchi a destra e a sinistra della fila centrale di dischi annodati a guilloche e che affiancano anche quello che sembra essere un ultimo isolato quinconce centrale che prima del gradino del presbiterio divide la suddetta fila di dischi. La porzione disegnata da Letarouilly mostra che prima del restauro il pavimento della navata era esattamente come fu ricostruito da Vespignani: le due lunghe file di guilloche che fanno da scorniciatura al pavimento; la lunga fila centrale sempre di dischi annodati a guilloche interrotta solo dall'isolato quincux alla fine; a destra e a sinistra di questa le due file di riquadri che contengono due quincuxes comunicanti interrotti da una fila trasversale di guilloche. Nel secondo disegno di Luigi Rossini, dove mostra la navata centrale, si nota la stessa identica struttura, ma con dettagli meno chiari che tuttavia si identificano facilmente in quelli mostrati da Letarouilly, ad eccezione della parte della navata vicina al presbiterio che in questo caso è coperta dalla presenza di persone. Questo era il pavimento della navata prima del restauro di Vespignani. Gli altri autori non hanno disegnato il pavimento intero, ma solo dettagli che vedremo tra poco.

Per quanto riguarda la difficoltà di Glass ad accettare come corretta la disposizione delle file perimetrali di guilloche, non è facile poter dire qualcosa di

certo. In effetti, questa soluzione è atipica perché presente solo in questa chiesa, ma relativamente alle sole file perimetrali. Tuttavia, come unitarietà del disegno non appare essere così improbabile una simile scelta: due file di guilloche che si intersecano nella navata centrale non costituiscono una singolarità perché si vedono anche in altri luoghi, come in San Clemente; mentre le file di quincuxes si ritrovano in Anagni, in San Benedetto in Piscinula, ecc. Semmai può costituire una difficoltà concettuale l'interruzione delle file di quincuxes all'interno di riquadri singoli, soluzione questa che appare essere atipica e singolare in questo caso. Le condizioni del pavimento moderno non ci permettono di poter dire qualcosa sulle condizioni di quello antecedente, e stando alle parole degli autori visti sopra, esso doveva essere abbastanza antico. Ma ciò non può escludere, come giustamente ha accennato rilevato il Nibby nelle citazioni viste prima, che rifacimenti e restauri siano stati fatti a partire dal XV-XVI secolo.

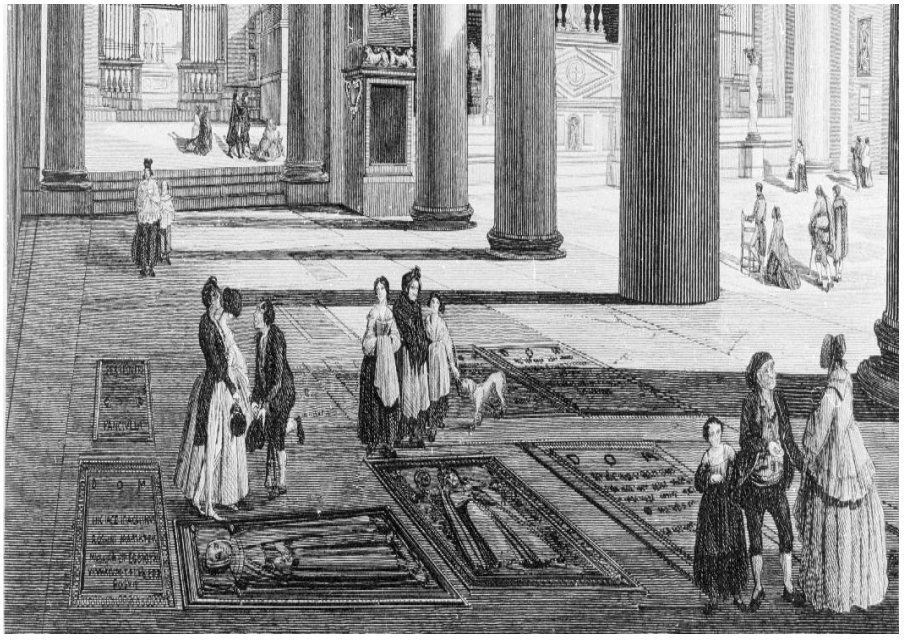


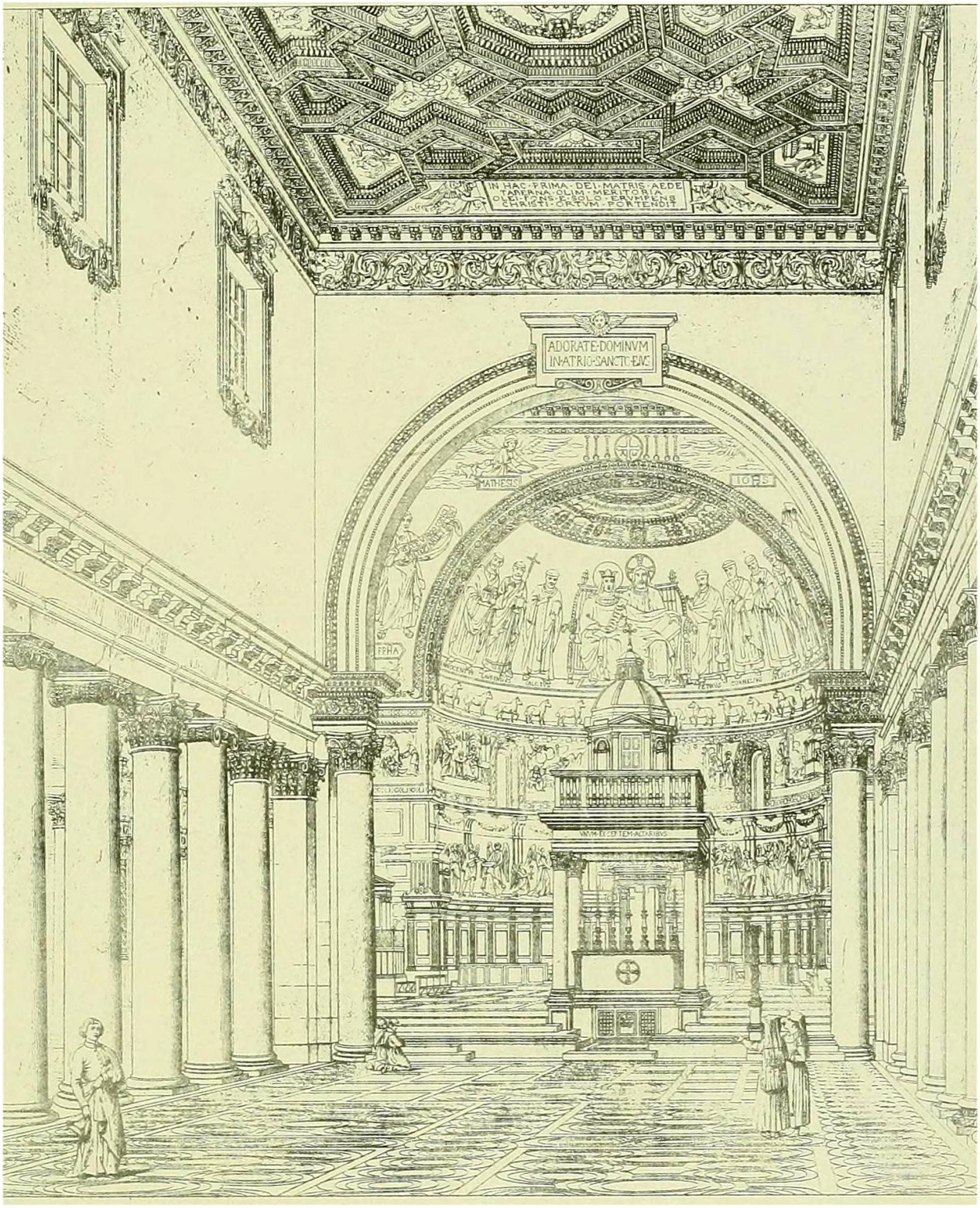


Dettagli dei due disegni di Luigi Rossini effettuati tra il 1841 e il 1843.

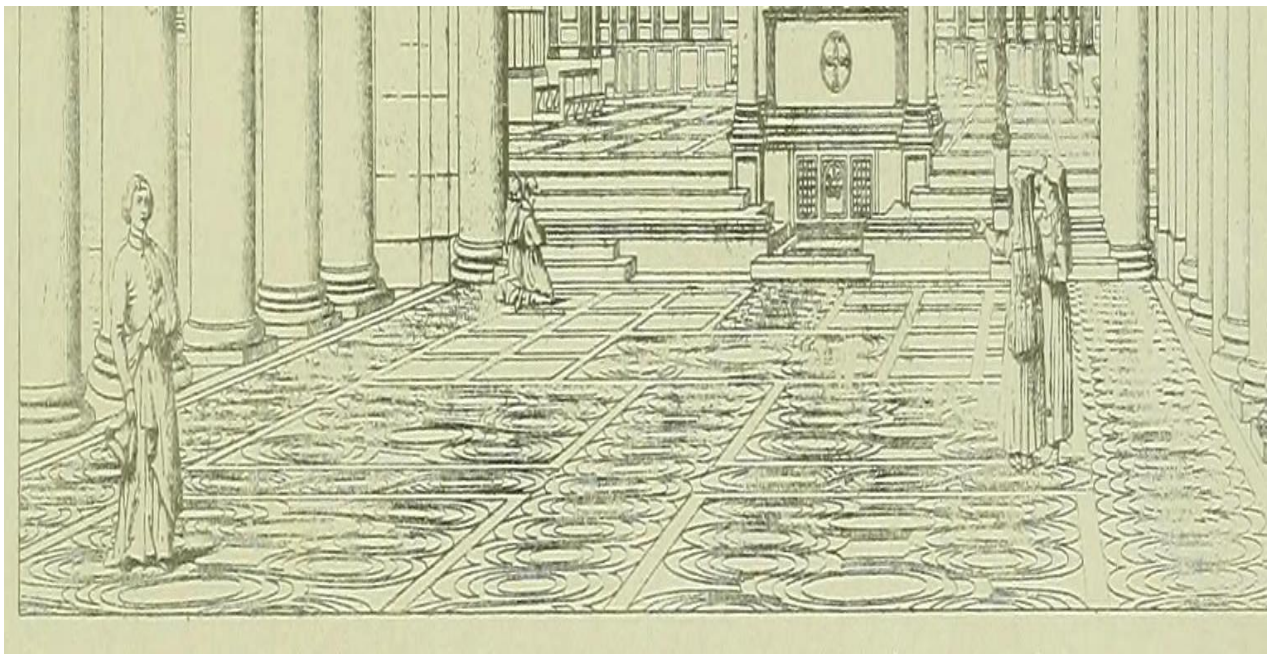
Sopra si vede il pavimento della navata centrale, corrispondente a quello di Letarouilly e di Vespignani; sotto la porzione della navata sinistra in cui sono in evidenza maggiormente le lastre tombali antiche. Sono raffigurati solo alcuni riquadri rettangolari che potrebbero identificarsi in quelli musivi riportati da Letarouilly.







Il disegno realizzato da Letarouilly prima dei restauri di Vespignani. Nel dettaglio della pagina seguente, volutamente distorto nella prospettiva per evidenziare meglio la forma del disegno pavimentale, si può vedere come l'autore avesse riportato i pannelli bianchi, dieci per lato, intorno al quincux centrale isolato, nei pressi del presbiterio. Da questa figura si può constatare come il Vespignani si sia realmente attenuto, nella ricostruzione, al disegno antico del pavimento così come si vedeva probabilmente dal XVII secolo.



Nel dettaglio dell'immagine sono facilmente riconoscibili i riquadri con i due quincuxes comunicanti e la croce di dischi annodati a guilloche. Il fatto che nei pressi del presbiterio questa situazione cambi radicalmente con la presenza di pannelli bianchi, la sola fila di dischi che continua fino al gradino e un solo quincux che la divide, costituisce sicuramente una anomalia nell'armonia del disegno unitario di questo pavimento. Ciò potrebbe spiegarsi solo ipotizzando una forma diversa della disposizione di tali elementi. Con un minimo di immaginazione si potrebbe pensare che:

a) originariamente i riquadri contenenti i due quincuxes continuavano fino al gradino del presbiterio, fermo restando la presenza della fila centrale di dischi annodati a guilloche;
b) i quincuxes erano in origine tutti allineati in una sola fila e comunicanti tra loro, mentre i riquadri che oggi li contengono potrebbero invece addebitarsi ad una ricostruzione arbitraria avvenuta tra il XIII e il XV secolo;
c) in origine, nonostante a noi possa apparire un controsenso, le file di dischi annodati a guilloche potevano essere state concepite come una reale cornice perimetrale del pavimento e in questo caso la fascia centrale a forma di croce sarebbe stata creata togliendola dai lati superiore ed inferiore della navata centrale;

E' evidente che in questo modo potremmo dar seguito ad infinite immaginarie soluzioni che rimangono però, in mancanza di prove archeologiche e documentali, solo il frutto della nostra fantasia. Il caso specifico del pavimento di Santa Maria in Trastevere, conferma ancora una volta le mie osservazioni di base quando iniziai questo studio, relativamente alla difficoltà che tali monumenti presentano, quando si tenta di analizzarli dal punto di vista sia storico-documentale che archeologico. Ognuna delle ipotesi viste ai punti a), b) e c), per quanto possano apparire improbabili o difficili da accettare secondo il nostro modo attuale di affrontare l'argomento, potrebbero invece rivelarsi realistiche se suffragate da nuove scoperte archeologiche e storiche.

Proseguiamo adesso, con una analisi inedita del pavimento che mette a confronto dettagli di quello moderno con dettagli del pavimento seicentesco disegnato da Lucchesi che neppure Glass ha ricordato per questa chiesa.

Il pavimento del Seicento nelle immagini di Lucchesi

Nelle cinque tavole disegnate a colori da Lucchesi, nell'opera citata nei capitoli precedenti, presumibilmente tra la fine del XVII e i primi anni del XVIII secolo, si può vedere come doveva essere il pavimento cosmatesco della basilica sul finire del '600. Devo dire che, personalmente, non sono riuscito a trovare alcuna corrispondenza dei cinque disegni di Lucchesi nel pavimento di Vespignani che ho fotografato nel 2011. Il restauro ha prodotto dischi e fasce decorative standardizzate, mentre nei disegni del '600 sono raffigurate in modo diverso e più vicine allo stile dei pavimenti antichi originali.

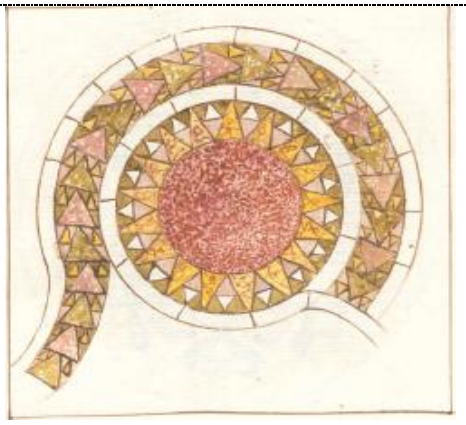
Le quattro tavole disegnate a colori da Lucchesi verso la fine del '600.
a) un disco che faceva parte, a giudicare dalla forma, di uno dei quincuxes della navata centrale. Qui, come negli altri disegni, si nota bene la differenza con l'arrangiamento standardizzato delle decorazioni dei dischi dei quincuxes e delle guilloche come restaurati da Vespignani. In questi disegni si nota alcune classiche decorazioni cosmatesche, come i triangoli consecutivi nelle fasce curvilinee e i triangoli raggianti intorno al disco. Tuttavia il disegno sembra avere qualcosa di diverso, specie nelle figure b) e d). Si nota, inoltre, uno spiccato uso del giallo antico.

b) Disco di giallo antico con una decorazione circolare di losanghe a goccia di porfido verde e rombi gialli, inusuale direi per i pavimenti cosmateschi di bottega laurenziana, in contrasto, invece, con le chiare e numerose tracce dello stile di Iacopo di Lorenzo, che si notano nel restauro di Vespignani.

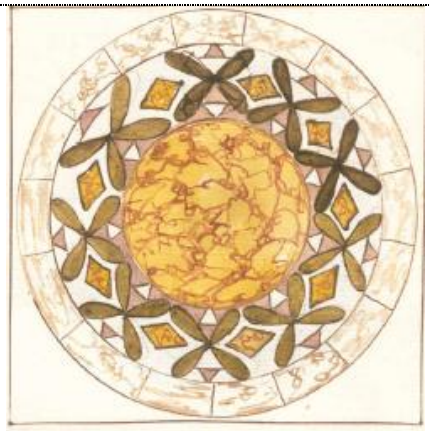
c) un disco nella norma, con triangoli molto grandi e decorazioni standard;

d) altra ruota inusuale per la bottega laurenziana;

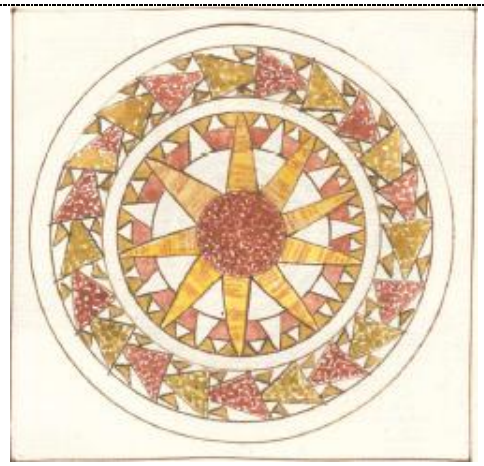
e) un riquadro che riprende un motivo base dei pavimenti precosmateschi e che non sono riuscito a trovare nel pavimento odierno.



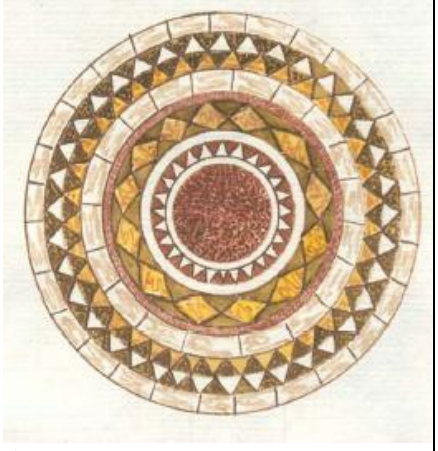
a)



b)



c)



d)



e)

E' da evidenziare il contrasto stilistico tra i cinque disegni di Lucchesi e le chiare componenti laurenziane che si vedono nel pavimento restaurato da Vespignani. E' lecito chiedersi: è possibile che di un pavimento così ricco, Lucchesi abbia riportato solo 5 tavole e tra queste nemmeno una dei tanti disegni cosmateschi (come le ruote e i dischi lavorati in forme esagonali, ecc.) che si vedono nel pavimento moderno?

Una testimonianza di antichità

In realtà qualche traccia di antico nel pavimento di Santa Maria in Trastevere oggi resta. Anche Glass lo attestava già nel 1980[18]: si tratta di pochi frammenti che si trovano dislocati nel transetto tra l'altare e la cattedra. Non sembra invece fare alcun cenno, invece, ad un intero quincux che è certamente più antico di quelli ricostruiti da Vespignani, e che si trova rimontato tra il ciborio e i gradini che salgono alla cattedra vescovile. Tra il quincux e i gradini vi sono altri due piccoli rettangoli con motivi geometrici consueti. Tra i frammenti citati, uno è senza dubbio ragguardevole, ed è il rettangolo che si trova a decorazione della *fenestella confessionis*, tra le due scale che salgono al presbiterio. Esso mostra finalmente le caratteristiche comuni a tutti i pavimenti cosmateschi ricostruiti in epoca barocca. Tuttavia, è possibile che esso sia stato segato per intero e solo restaurato nei punti in cui ne aveva bisogno. Le tessere sono in gran parte originali e il riquadro, come gli altri frammenti, potrebbe essere stato riutilizzato durante la nuova sistemazione del presbiterio dopo che fu smantellata la S*chola cantorum* da parte del Cardinale Marco Sittico Altemps il quale fece costruire anche la cappella omonima, attorno al 1585, a sinistra dell'abside e che probabilmente fece decorare con i resti delle tessere dell'antico pavimento.

Il meraviglioso riquadro rettangolare probabilmente segato intero e disposto tra le due scale che portano al presbiterio. Rispetto ai pannelli pavimentali ricostruiti nel XVIII secolo, qui si nota una quasi perfetta corrispondenza simmetrica della geometria dei motivi e soprattutto dell'alternanza dei colori che raramente si vede negli altri rifacimenti antichi. Tuttavia, le porzioni di fasce di porfido rosso potrebbero essere state sostituite.



Allo stesso periodo quindi potrebbe riferirsi la sistemazione del quincux che è tra il ciborio e la cattedra, come si evince da una possibile datazione delle fasce marmoree bianche che delimitano le decorazioni musive le quali appaiono essere, non tutte, del XVI-XVII secolo. Se il materiale di questi frammenti è originale, come sembrano essere, allora l'attribuzione dell'antico pavimento alla scuola

[18] Glass, op. cit. pag. 116: "Today, the only remaining medieval pavement in S. Maria in Trastevere consists of a few fragments in the transept between the altar and the cathedra".

cosmatesca di Iacopo di Lorenzo è, a mio parere, abbastanza certa, nonché facile da riconoscere come evidenza stilistica per ciò che concerne le decorazioni musive delle fasce che costituiscono nel suo insieme un elemento ben riconoscibile nella formazione dei quincuxes simili alle opere viste in Ferentino, Anagni, Civita Castellana, Santa Maria in Cosmedin, Santi Giovanni e Paolo, San Gregorio al Celio, ecc. D'altra parte di facile attribuzione alla stessa scuola sono anche i frammenti e i plutei che un tempo formavano la recinzione presbiteriale e ciò si spiega per il fatto che i lavori furono evidentemente commissionati da Innocenzo III alla bottega di Iacopo negli anni immediatamente precedenti al 1203.

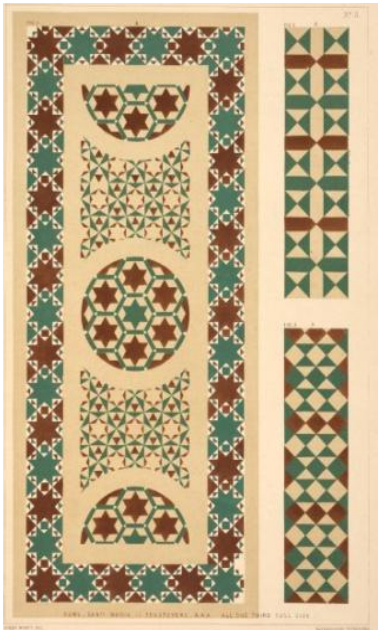
Il quincux del '500, forse fatto sistemare dal Cardinale Altemps, e alcuni suoi dettagli. Il disco in basso a sinistra, come anche gli altri del quincux, hanno la decorazione esterna che potrebbe identificarsi con il disegno b) di Lucchesi.











Sinistra: porzione del quincux come vista da Ludwig Gruner, Braun Emil, Specimens of ornamental art, Tessellated pavements from the earliest Christian churches at Rome, del 1850.
Destra: un pannello musivo cosmatesco da Wyatt M. Digby, Specimens of the geometrical mosaics of the middle ages, 1848.

Il pavimento odierno.

Un dettaglio molto significativo è che i quincuxes, che nei disegni ottocenteschi sembrano essere stati raffigurati come comunicanti tra loto, cioè con i dischi esterni annodati a meandri, nel pavimento ricostruito da Vespignani, visti in dettaglio, risultano, al contrario e molto chiaramente, giustapposti. Non è dato sapere se questa fu una scelta di comodo del restauratore o se egli vide che nell'antico erano avvicinati con le fasce circolari dei dischi tangenti tra loro. Sta di fatto che in tal caso, questa parte del pavimento mostra le caratteristiche comuni ai quincuxes di Anagni e di San Benedetto in Piscinula, dove sono giustapposti invece che annodati come in San Lorenzo fuori le Mura. Per il resto il pavimento fu realizzato da Vespignani nel più classico stile cosmatesco, almeno per quanto riguarda i dettagli delle decorazioni delle fasce musive rettilinee, curvilinee e i motivi geometrici all'interno e all'esterno dei dischi di porfido dei quincuxes e delle guilloche. Anche le campiture sono le più canoniche del repertorio di Iacopo di Lorenzo e suo figlio Cosma, come si può vedere dalle immagini delle prossime pagine.

Ciò che è sopravvissuto dell'antico pavimento, o almeno di quello di epoca barocca che riutilizzava gran parte del materiale originale, è stato reimpiegato per formare pannelli pavimentali sparsi a decorazione del transetto, come indicato anche da Glass, e in una delle cappelle della chiesa. Una decina di pannelli disposti longitudinalmente sul primo livello del presbiterio rialzato, non mostra caratteristiche di antichità e si tratta certamente di pannelli realizzati dal Vespignani con materiale moderno, così come i due piccoli rettangoli che sono davanti alla cattedra sopra gli scalini, contrariamente a quelli davanti che stanno immediatamente prima, ricostruiti con buona parte delle tessere antiche.

Di materiale lapideo misto, moderno e antico, sono formati anche i pochi pannelli pavimentali di una delle cappelle, forse la Altemps, come detto prima dove si vede un discreto numero di tessere esagonali di medie dimensioni, di giallo antico, di rosso ed altri colori, a formare un reticolo di motivi *ad triangulum*, isolato dai restanti pannelli da una lastra tombale centrale.







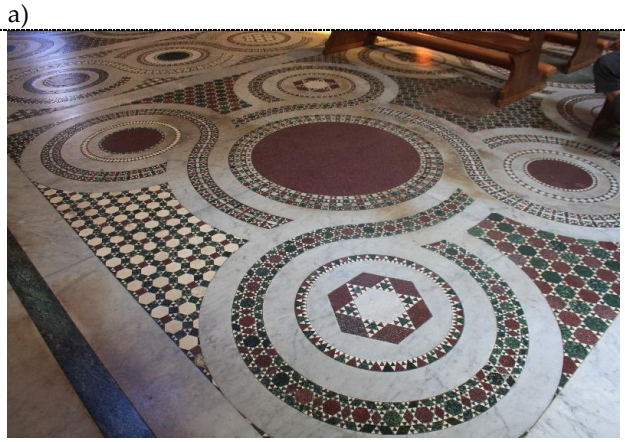




a)



b)



c)



d)

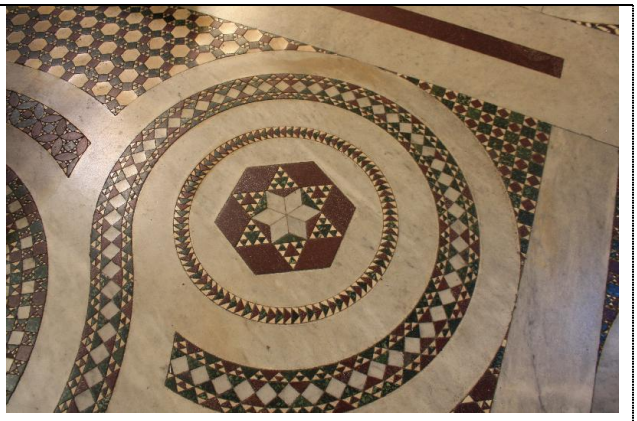
a), b), c): dettagli del pavimento di Vespignani; d) pannello pavimentale con tessere antiche in una cappella.

Sotto: uno dei pannelli del transetto con tessere esagonali bianche moderne e campiture di tessere in massima parte originali.

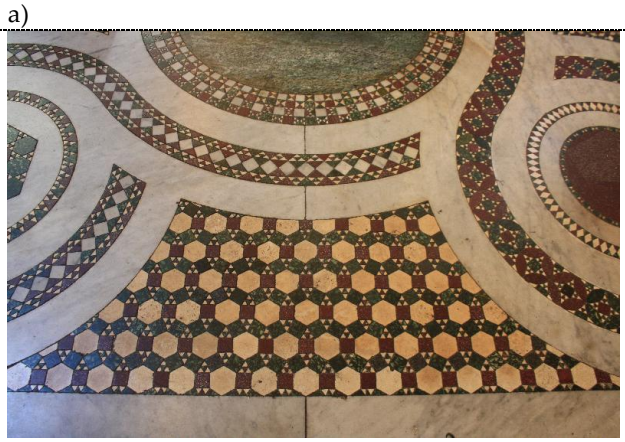




a)



b)



c)



d)

a), b), c), d), dettagli del pavimento moderno; sotto: la zona davanti alla confessione da cui il quincux ivi esistente nell'800 nei disegni visti, è stato trasportato sul presbiterio.

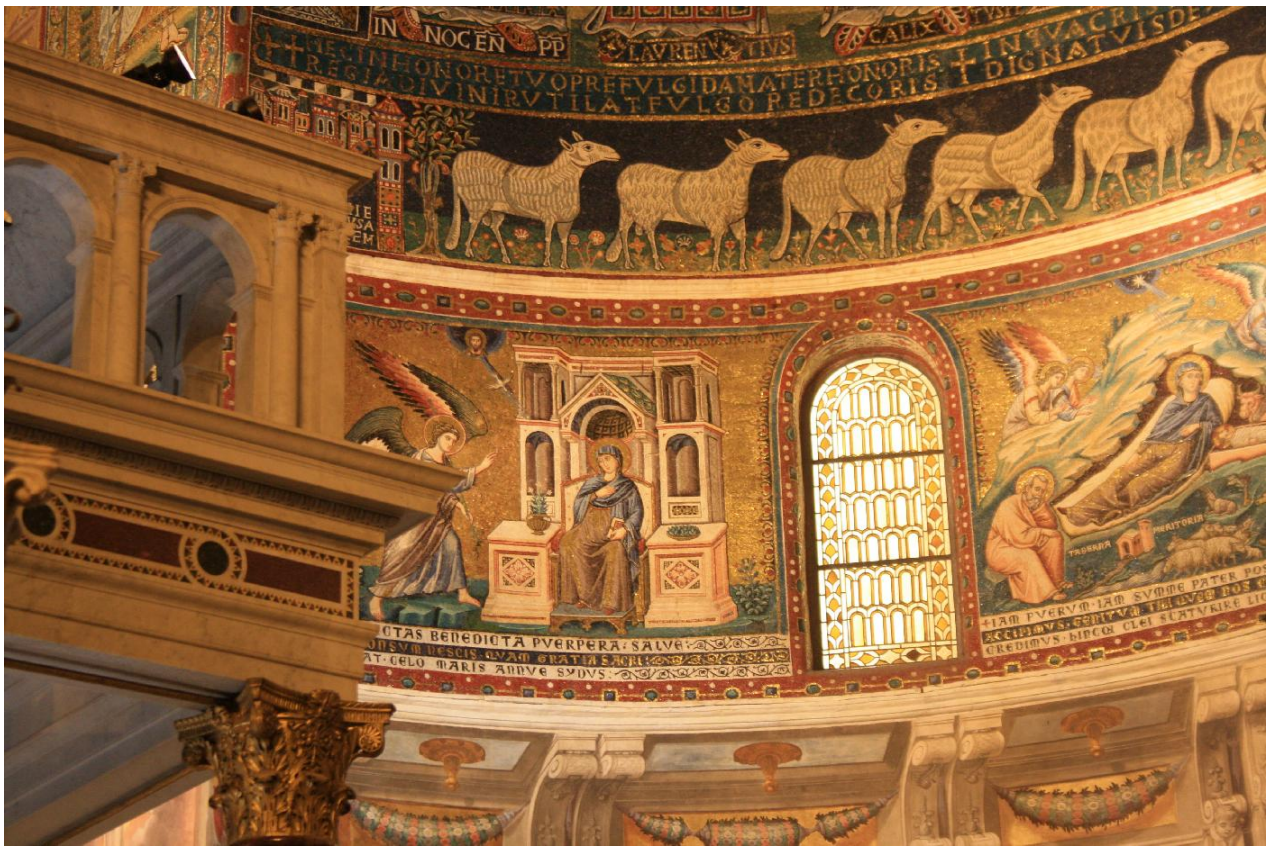




Abside e Ciborio.



Trono episcopale con i due piccoli pannelli musivi.



Dettaglio del mosaico dell'abside



Facciata di Santa Maria in Trastevere

Tutte le foto, dove non diversamente indicato, sono dell'autore.

BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE

Le origini di questa basilica, l'unica di cui si dice abbia conservato le strutture paleocristiane, si basano su un fenomeno che deve per forza definirsi miracoloso perché collegato ad una presunta nevicata avvenuta sul monte Esquilino il 4 agosto del 352 d.C. Che a Roma nevichi d'inverno è già una rarità, come si sa, ma che nevichi il 4 di agosto solo un vero miracolo si può definire. L'evento fu indicato in sogno ad un certo Giovanni, patrizio romano, dalla beata Vergine Maria che gli disse di recarsi in quel luogo dove sarebbe avvenuta la nevicata per costruirvi la sua chiesa. Forse per assicurarsi che la chiesa venisse eretta, la madonna apparve in sogno la stessa notte anche al papa Liberio in modo che anch'egli potesse recarsi sul posto insieme a Giovanni (non sappiamo se si ritrovarono per caso o se sapessero ognuno del sogno dell'altro). Trovato il luogo imbiancato dalla nevicata, il papa tracciò il piano della futura basilica che sarà per questo detta anche *Liberiana*, o *ad nives*, oltre ad altri appellativi che ha ricevuto nel corso dei secoli, man mano che la sua architettura veniva ampliata e trasformata. Mi perdoni il lettore per questa piccola digressione sull'origine della basilica, ma nelle mie ricerche mi sono imbattuto in autori che hanno diversamente interpretato e scritto su queste vicenda e ne riporto qualche esempio in nota[1].

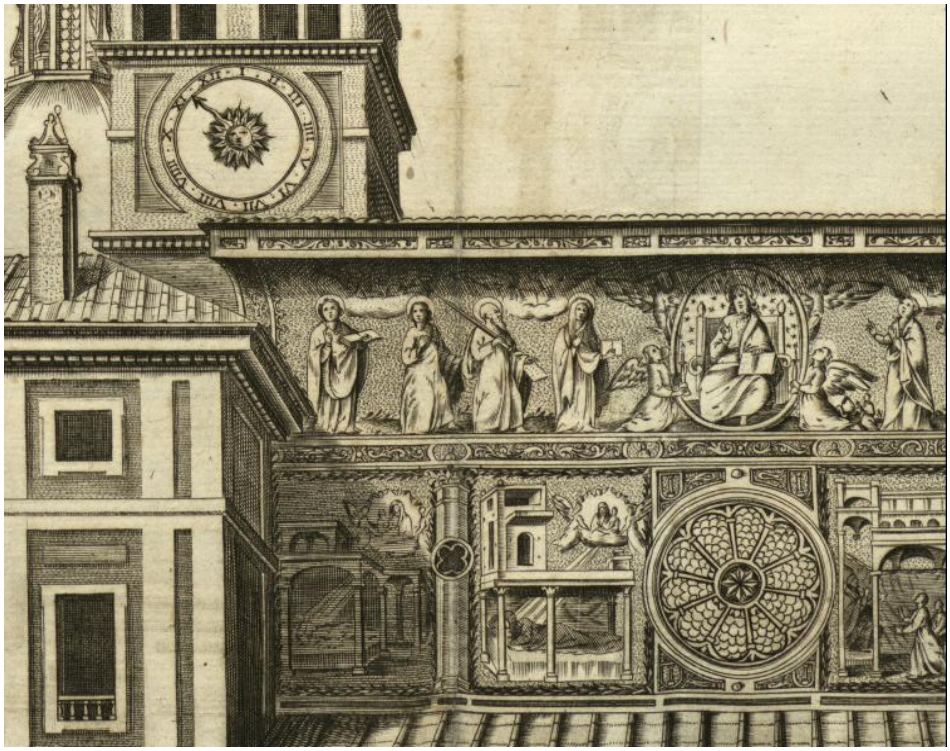


Paolo Angelis, Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe, a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max., Descriptio et delineatio, Romae, 1621, pag. 57. E' questa una delle incisioni più antiche in cui è anche raffigurato sul campanile un orologio meccanico ad ore Italiane con numerazione da I a XII ed unica sfera centrale in ferro battuto a forma di sole raggiante.

[1] Il testo sulla storia della basilica curato dal sito ufficiale del Vaticano riporta: "Una nota tradizione vuole che sia stata la Vergine ad indicare ed ispirare la costruzione della sua dimora sull'Esquilino. Apparendo in sogno al patrizio Giovanni ed al papa Liberio, chiese la costruzione di una chiesa in suo onore, in un luogo che Essa avrebbe miracolosamente indicato. La mattina del 5 agosto, il colle Esquilino apparve ammantato di neve. Il papa tracciò il perimetro della nuova chiesa e Giovanni provvide al suo finanziamento. Di questa chiesa non ci resta nulla se non un passo del *Liber Pontificalis* dove si afferma che papa Liberio "Fecit basilicam nomini suo iuxta Macellum Liviae" .

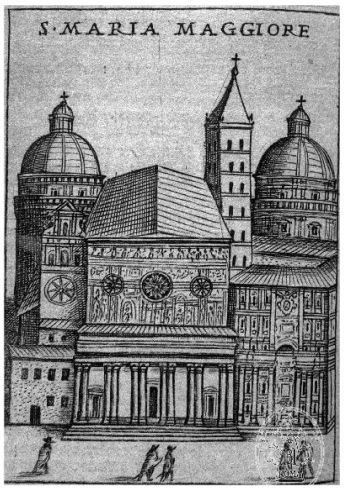
(http://www.vatican.va/various/basiliche/sm_maggiore/it/storia/interno.htm). Invece Diego Angeli (op. cit. pag. 32) riporta :"Il Libro Pontificale, nella vita di papa Liberio narra che la notte del 4 agosto, dell'anno 352, un certo patrizio di nome Giovanni sognò di aver veduto cadere la neve in un luogo dell'Esquilino accanto al *Macellum Liviae*. Essendosi recato dal papa Liberio e avendogli narrato il suo sogno, questi ne rimase turbatissimo perché la stessa notte aveva sognato il medesimo prodigio. Allora senza porre tempo il mezzo, il papa ordinò una solenne processione e col patrizio Giovanni, seguito da una turba di monaci e di prelati, si recò giù per la via Merulana fin sul luogo indicato dalle visioni, che infatti trovò tutto biancheggiante di neve…".

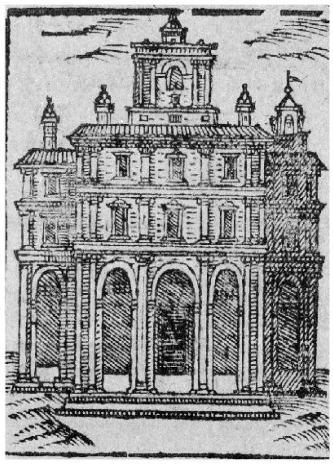
Un dettaglio della facciata disegnata da Angelis, con i mosaici e l'orologio.



In basso: una magnifica veduta della basilica di Valerien Regnar, pubblicata in Praecipua urbis romanae templa nel 1650.







Due prospetti della chiesa disegnati da G.D. Franzini. Il primo da Roma Antica e Moderna, 1638, il secondo da Roma antica figurata, 1660

Il pontefice Sisto III la riedificò *a fundamentis* nell'anno 432 e da allora le uniche notizie storiche di fondamentale importanza dell'epoca medievale, sono quelle di Giovanni Diacono, monaco di Montecassino (852 – 882 circa), riassunte da Biasotti[2]: "Della monumentale basilica esquilina di S. Maria Maggiore…non abbiamo nei tempi dell'età di mezzo altro che la sommaria descrizione di Giovanni Diacono, dalla quale niente si può sapere di quanto, al gusto classico della nostra basilica, aveva aggiunto lo spirito austero del Medioevo". Il Libro Pontificale menziona lavori per rinnovamenti fatti eseguire da vari pontefici come Leone III e Pasquale I, ma credo sia da escludere un periodo così antico per riferirvi il pavimento cosmatesco sopravvissuto. A seguire, troviamo l'opera di Eugenio III al quale viene attribuita la costruzione di un portico simile a quello di San Lorenzo fuori le Mura e, tradizionalmente, ma senza prove tangibili epigrafiche e documentali, il pavimento musivo. Si annoverano, invece, dei "grandiosi restauri", nell'interno della basilica da parte di Nicolò IV (1288-1292) che riguardarono proprio l'arredo medievale: "La parte di fondo, compresa l'abside, fu rimaneggiata. Allora forse scomparve l'antica *schola cantorum* e tutto quanto costituiva il mobilio liturgico dell'epoca carolingia, recinti presbiteriali e corali e la cattedra. L'altare maggiore fu miseramente manomesso e disperso in modo così completo che appena se ne rinviene la traccia negli *oculi* della facciata del sec. XIII. I lavori di quest'epoca non si restrinsero solo alla parte occidentale della basilica, ma si estesero a tutto il resto dell'edificio. Il rosone della grande facciata, che vediamo nei disegni fatti della medesima dopo il sec. XIII ed il mosaico, che ricuopre tuttora questa, sono di quell'età. Tale opera musiva e la coeva che riveste all'interno la tribuna sono di una bellezza incomparabile"[3]. Nella cronologia degli interventi che trasformarono la basilica, troviamo il cardinale Guglielmo d'Estouteville, arcivescono di Rouen ed arciprete in S. Maria Maggiore per molti anni, che edificò varie cappelle, riparò altari e fece costruire un organo. Seguì un altro cardinale, Rodrigo Borja y Domus che completò e arricchì il bellissimo soffitto della navata centrale, come lo si vede oggi.

In questo stato vide la basilica Onofrio Panvinio che prima di morire prematuramente a 39 anni, fece in tempo a realizzare delle schede descrittive della chiesa trascritte poi in un codice vaticano[4]. Ma prima di Panvinio l'unica notizia del pavimento dalla quale apprendiamo essere in buono stato, si ha da un altro codice dal titolo *Zibaldone quaresimale*, di Giovanni Ruccellai fiorentino che nella sua visita a Roma del 1449 scrive: "la chiesa di Sancta Maria Maggiore della grandezza di Sancta Maria Novella di Firenze, con tre navi e tre porti con bello pavimento il forte (?) di marmi ed un bellissimo musaico alla tribuna…"[5]. Un secolo dopo, quindi, Panvinio scrive nella sua scheda: "Basilica habet tres naves; media major, minores …pavimentum totum emblemate et vermiculato opere toto, opera Scoti Paparonis et Johannis filii ejus; sic enim scriptum est: Scotus Paparone Johannes Paparone

[2] G. Biasotti, *La Basilica di S. Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI*, Mélanges d'Archeologie et Histoire, T. 35, 1915, pp. 15-40.

[3] Biasotti, op. cit. pagg. 15-16

[4] Biasotti, op. cit. pag. 18: "…la scheda che descrive la basilica di S. Maria Maggiore si conserva nel codice vaticano latino 6781, f. 151 recto e verso", redatto prima del 1568.

[5] Trascrizione da Biasotti, pag. 19, nota 1.

filius ejus"[6]. Secondo un passo riportato nel testo relativo alla storia dell'edificio che si legge nel sito ufficiale vaticano della Basilica di S. Maria Maggiore: "il pavimento "cosmatesco" fu donato dai cavalieri Scoto Paparone e figlio nel 1288"[7]. Vale a dire, che secondo questa affermazione, il pavimento sarebbe del 1288!

Pieter van der Aa, Les delices de l'Italie, 1709



A questo punto devo fare una prima fondamentale distinzione. Come ho detto prima, il pavimento viene tradizionalmente riferito al papa Eugenio III (1145-1153) e, come scrive Glass, "fu donato da Johannes e Scotus Paparoni, membri della famiglia di Alessandro III (1159-1181), entrambi Ugonio e Panvinio menzionano questi donatori"[8]. E' probabile che sia stata fatta un po' di confusione generale nell'identificazione dei personaggi in riferimento alla lastra con i due cavalieri, riconosciuti grazie all'iscrizione come due membri della famiglia Paparoni. Infatti, Scoto Paparoni e il figlio Joannis, si trovano citati in una Epistola di Papa Innocenzo III del 20 aprile 1204 riportata dal Muratori in *Antiq. Italicae.* I., 677[9]. Scoto Paparoni era senatore unico del comune di Roma nel 1198[10]. Inoltre Armellini (Chiese di Roma), nel descrivere la chiesa di San Biagio ai Monti, riporta una iscrizione[11] che di nuovo collega la vita di Scoto Paparoni al papa Innocenzo III, eliminando, quindi, ogni dubbio sulla identificazione dei personaggi[12] della lastra con i

[6] Trascrizione da Biasotti, pag. 22.

[7] In un'altra pagina dello steso sito si legge: "Come uno splendido tappeto, si stende ai nostri piedi il pavimento a mosaico realizzato dai mastri marmorari Cosma e offerto ad Eugenio III nel XII secolo, da Scoto Paparoni e suo figlio Giovanni, due nobili romani" (dal sito ufficiale della basilica del vaticano). Ora siccome non esiste nella cronologia un Cosma marmorario prima del 1210, è evidente che anche questo riferimento è sbagliato.

[8] Glass, op. cit. pag. 112.

[9] Migne, Patrologia Latina, vol. 217, col. 0238-0308c: "1198-1216 – SS. Innocentius III – variorum ad Innocentium papam III epistolae.

[10] Brezzi V., Roma e l'impero medievale, pag. 391

[11] Sorgeva ai piedi della collina di s. Pietro in Vincoli non lungi dall' antica chiesuola, ancora ivi esistente già di s. Pantaleo ed ora del Buon Consiglio. Nella sagrestia di questa chiesa si legge la seguente storica epigrafe:

IN NOMINE DOMINI NOSTRI IESV CHRISTI ANNO DOMINI MCCI INDICT VI MENSE OCTOBRI DIE XXVIII MANIFESTISSIMI IVRIS EST ECCLESAIRVM REPARATORES COELORVM REGNA ADIPISCI QVA PROPTER EGO ALDRVDA INFELIX CHRISTI FAMVLA VXOR QVOND SCOTT PAPARONIS ROMANI CONSVLIS DIVINO COMMOT SPIRITV OB REVERENTIAM OMNIPOTENTIS DEI ET BEATI BLASI MARTYRIS PRIMO REDEM PTIONE ANIMARVM PREDICTI VIRI ET FILI MEI IOHANNIS PAPARONIS ECCLESIA ISTA QVE FVNDITVS SVI VETVSTATE CORRVERAT REINTEGRARE FECI. SVPPLICANS LACRIMABILITER SERVIENTIBVS DEO HIC PERPETVO QVATENVS OMNI QVARTA FERIA PER CVNCTORVM ANNORVM TEMPORA PRO PREDICTORVM VIRI ET FILI DEFVNCTORVM ANIMABVS SACRA DEO OFFERANT SACRIFICIA, ET ME INDIGNAM CHRISTI FAMVLAM INTER IPSA SACRA SOLEMPNIA CONNVMERARE NON DVBITENT.

Dal contesto risulta che la chiesa di s. Biagio era nel secolo XII sotto il patronato dei Paparoni. Scotto Paparone, di cui in questo marmo è menzionata la vedova, fu senatore di Roma nel momento in cui saliva al soglio pontificio il grandissimo Innocenzo III. Nel pavimento di S. Maria Maggiore in una lastra marmorea sono incise le immagini di due personaggi a cavallo con i nomi *Scotus Paparone, Ioannes Paparone fil. Eius"*. Questa iscrizione, come appariva in originale, venne trascritta anche dal Crescimbeni nella sua *Istoria della basilica diaconale, colleggiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin*, op. cit. in precedenza, pag. 91.

[12] Altre prove storiche che collocano la figura di Scoto Paparone o Paparoni al tempo di Innocenzo III si ricavano da Christian Huelsen, *Chiese di Roma nel medioevo*, in cui l'autore descrivendo la scomparsa chiesa di *S. Blasii de Ascesa*, un tempo sulle pendici del monte Oppio, fa riferimento ad una iscrizione ai suoi tempi esistente nella chiesa di San Pantaleo (Madonna del Buon Consiglio) la quale "attesta che Aldruda, moglie di Scotto Paparone, console dei Romani, restaurò la chiesa nel 1201 (Forcella XI, pag. 478, n. 705); il nome di Scotto Paparoni lo si trova storicamente associato anche a quello di Oddone Frangipane, come si legge in Luigi Fiorani, *Ninfa, una città un giardino*, ecc., pag. 56, note 39 e 40: "Le mire di Scotto Paparoni di controllare completamente la quota del castello di Oddone Frangipane risulta evidente da un atto stipulato il 13 novembre 1193, quando lo stesso scotto Paparoni rileva il debito che Oddone Franginape aveva con *Gregorius Johannis de Iudice*…". Anche ammettendo che Scotto Paparoni sia la stessa persona che

cavalieri raffigurati che sono da riferirsi ad un periodo compreso tra la fine del XII secolo e i primi decenni del XIII. Ma soprattutto Armellini è uno dei pochi autori, se non l'unico, ad attribuire il pavimento al XIII secolo, come si legge dalla sua opera (Le chiese di Roma, pag. 230): "Il pavimento è d' opera cosmatesca del secolo XIII, erroneamente detta alessandrina. Nel mezzo della nave maggiore v' erano in musaico rappresentati due cavalieri, cioè Scotto e Giovanni de' Paparoni nobili romani, che colle loro offerte fecero fare il pavimento della chiesa come dicea l' epigrafe[13]:

VIRGO SERENA TIBI SCOTUS PAVIMENTA LOCAVIT
FILIUS ATQUE PARENS SCOTUS PAPARONE IOANNIS
SANGUINE QUI CLARO TAM DURIS QUI STAT ANNIS
CONSOLE QUO TREPIDANS ROMA RGENTE STETIT
RUUIUS ET ABSUNTO FATTA CONSORTE IOHANNE
PROLE SUA CONSUL TUTA DRAGONE FUIT
IMMEMOR HAUD SUMPTAM SCOTUS PAPARONE SALUTIS
TALE PAVIMENTUM DAT TIBI VIRGO PARENS".



La lastra musiva restaurata più volte nei secoli e andata definitivamente perduta durante i lavori di restauro del Fuga del 1740 (che rifece la facciata della chiesa), come scrive Carlo Pietrangeli in Guide rionali di Roma, 1967, Vol. 1, parte 3, pag. 90. La raffigurazione qui proposta è del Ciampini, in Vetera Monimenta, Roma, 1690, Vol. 1, in cui sembra essere indicata anche una iscrizione relativa ad un probabile restauro del 1511

Per questo motivo, e data l'evidenza stilistica, il pavimento ricostruito *ex novo* nella navata da Benedetto XIV, e soprattutto i pannelli più antichi rimontati nella stanza dei *souvenirs*, sono da riferirsi al pontificato di Innocenzo III. In tal modo è rispettata anche la cronologia che identifica Scoto Paparone, donatore del pavimento, con il console unico romano nel 1198[14].

avrebbe avuto rapporti con Eugenio III, per esempio quando era giovane, l'iscrizione e la lastra marmorea musiva con il disegno dei due cavalieri cita e raffigura anche suo figlio Giovanni come un cavaliere in armi e a cavallo che, per quanto giovane può essere, avrà avuto almeno una ventina d'anni. Se quindi Scotto avesse avuto una età attorno ai trent'anni quando venne raffigurato nella lastra, e se questa datasse davvero al 1145 circa, significa che egli avrebbe dovuto avere circa ottant'anni quando era senatore unico di Roma! Sembra più realistica, quindi, la cronologia che viene suffragata dalle iscrizioni storiche viste fino ad ora e che ci fanno riferire con una certa sicurezza il pavimento attorno al 1200.

[13] L'iscrizione è riportata da Forcella, XI, pag. 82, da Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo*, 1882, pag. 159, da Oliviero Iozzi, *La Basilica di S. Maria Maggiore*, 1903, pag. 80, e da qualche autore moderno.

[14] Roberto Luciani e Francesco Maria Amato, nel loro libro Santa Maria Maggiore a Roma, 1996, hanno ritenuto che i due Paparone fossero soltanto i fautori di un restauro del pavimento, ma rilevano – cosa rara- la non coincidenza tra lo stile del pavimento e la datazione tradizionale al XII secolo dello stesso: "Non possediamo documenti che ci

Che il pavimento sia del 1200 circa è rilevabile nella lettura delle molte tracce stilistiche riferibili ai Cosmati laurenziani, sebbene esso fu certamente rimaneggiato durante i grandi lavori di restauro successivi ad Innocenzo III, restauri che ne modificarono lo stile del disegno unitario e di alcuni dettagli, come si rende evidente da certi pannelli musivi che non si possono normalmente riferire alla scuola cosmatesca di Iacopo di Lorenzo. In questo senso, molto probabilmente, il pavimento che si vede oggi può essere definito come il prodotto dello smantellamento dell'antico, fatto dalla scuola di Iacopo di cui si conservano solo alcune porzioni nella stanza vicina alla sacrestia, proveniente quasi sicuramente dall'antico presbiterio, ed i vari rifacimenti attuati fin dalla fine del XIII secolo e fino alla totale ricostruzione di Benedetto XIV.

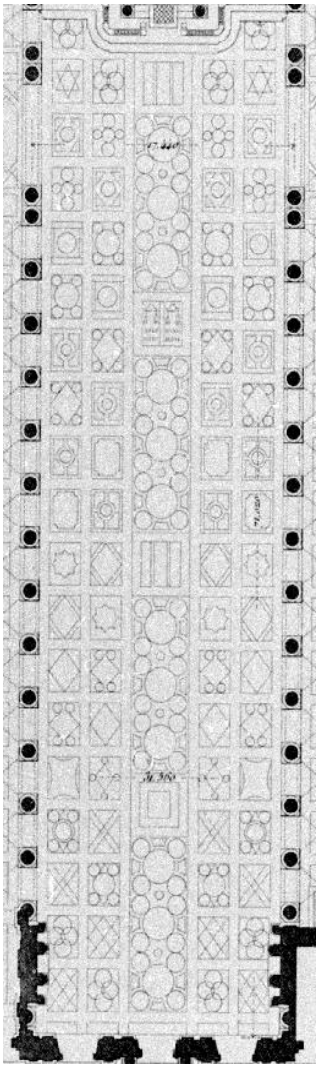


Meravigliosa veduta di Roma e della piazza di Santa Maria Maggiore in un eccellente disegno di Lievin Cruyl, pubblicato in un'opera intitolata Beschryving van 't niew of hedendaagsch, del 1704.

Come accennato sopra, infatti, sotto Nicolò IV si ebbe nell'ultimo decennio del XIII secolo un completo rinnovamento della chiesa e la distruzione dell'arredo medievale. A tal proposito ho trovato una citazione, a conferma di quanto esposto, in cui si legge: "Nel 1288, con l'elezione al pontificato Nicolò IV rifabbricò, ampliandola, la Tribuna: ne rivestì la conca di mosaici con l'opera di Fra Iacopo da Turrita: rifece il pavimento alla cosmatesca sino al confine col presbiterio: restaurò i mosaici del portico con l'opera di Filippo Russuti: trasferì il coro dell'aula nel presbiterio…in tutte queste opere ebbe a compagno e partecipe della spesa il cardinale Iacopo Colonna"[15]. Secondo il

chiariscano il ruolo dei due Paparone nella realizzazione del pavimento ma, data la non coincidente datazione con la produzione pre-cosmatesca, è probabile che si trattasse dei fautori di un restauro…".

[15] Questo passo l'ho ricavato da un articolo non firmato, intitolato *Ricordi inediti di artisti del secolo XVI*, del XX secolo, in cui si fa riferimento in nota alle seguenti opere: Francesco Maria De Amatis, *Asculanorum praeclara facinora*, Romae, 1622; Anton Felice Mattei, Girolamo Rossi, *Vita Nicolai IV* ex codd. Vat. Cet. Pisis, 1761 e 1766.



La pianta di Letarouilly che mostra al centro della navata come si presentava il pavimento restaurato e rifatto da Benedetto XIV, prima delle alterazioni dovute ai lavori di Vespignani per la realizzazione di un nuovo confessionale.

Cecchelli[16], la cappella del cardinale Rothomagensis, detta della Confraternita del Gonfalone, aveva l'altare maggiore di opera cosmatesca fatta da maestri di una famiglia attiva dal 1260 al 1320 che seguivano ormai un'arte goticizzante. Lo stesso si può dire per la cappella dei Colonna che aveva un pavimento cosmatesco di quell'epoca. Durante questi importanti lavori di "ammodernamento" della basilica, accadde che l'antico pavimento fu manomesso e modificato, mescolando lo stile dei Cosmati laurenziani con i maestri ormai più soggetti a influenze meridionali, come forse quel *magister Pandulfus canonicus sanctae Mariae majoris*, ricordato alla data del 7 giugno 1291[17]. La scheda del Panvinio, riportata da Biasotti, accenna anche al pavimento del presbiterio, come si presentava ai suoi tempi: "Tota illa absida usque ad altare et areum ecclesiae, supra fornicata, infra tessellata…tota e marmore porphyretico et serpentino…" che così commenta: "Il pavimento del presbiterio era a commesso cosmatesco. Tale si conservò fino all'epoca in cui Benedetto XIV demolì detto pavimento per abbassare il presbiterio. In proposito il canonico Strozzi teste *de visu*, ci fa sapere che tale pavimento «*era disegnato con diversi lavori di piccole pietre di varia specie, che ora formavano alcuni quadri, ora ricorrevano intorno a diversi tondi di porfido, di granito, di serpentino, altri grandi, altri mezzani, e altri piccoli come si vede ancora oggi in molte chiese antiche. Questo disegno però nella nostra chiesa era ultimamente in più luoghi interrotto da molte lapidi sepolcrali e da altre pietre messe alla peggio nei risarcimenti fatti al medesimo pavimento*»". Con questa testimonianza, credo sia abbastanza facile arguire che il pavimento fatto di materiale originale oggi conservato nella stanza dei *souvenirs*, dovesse essere quello che fu smontato da Benedetto XIV sul presbiterio.

Secondo Cecchelli[18], riportato da Glass, il pavimento subì un primo fondamentale restauro voluto da Fabrizio Guastaferri nel 1675. Siccome ho ritrovato diverse fonti che sembrano affermare che il pavimento cosmatesco antico (probabilmente quello fatto rifare da Nicolò IV nel 1288) non si vedeva più prima che fosse riscoperto durante i lavori di restauro di Benedetto XIV che ordinò di rifarlo nuovo nello stesso stile, potrebbe essere proprio questo poco noto restauro di Guastaferri del 1675 che ricoprì per breve tempo il pavimento antico[19]. Poi vi fu quello di Benedetto XIV e, infine, ancora Glass annovera delle modifiche all'opera di questo papa avvenute per mano di Vespignani nel 1864 relative alla costruzione di un nuovo confessionale per realizzare il quale fu distrutta una intera fila latitudinale di quattro rettangoli, di cui alcuni vicini all'altare maggiore, compreso i secondi e terzi rettangoli delle due successive file; inoltre fu rimosso un gruppo di tre quincuxes nella zona orientale della chiesa.

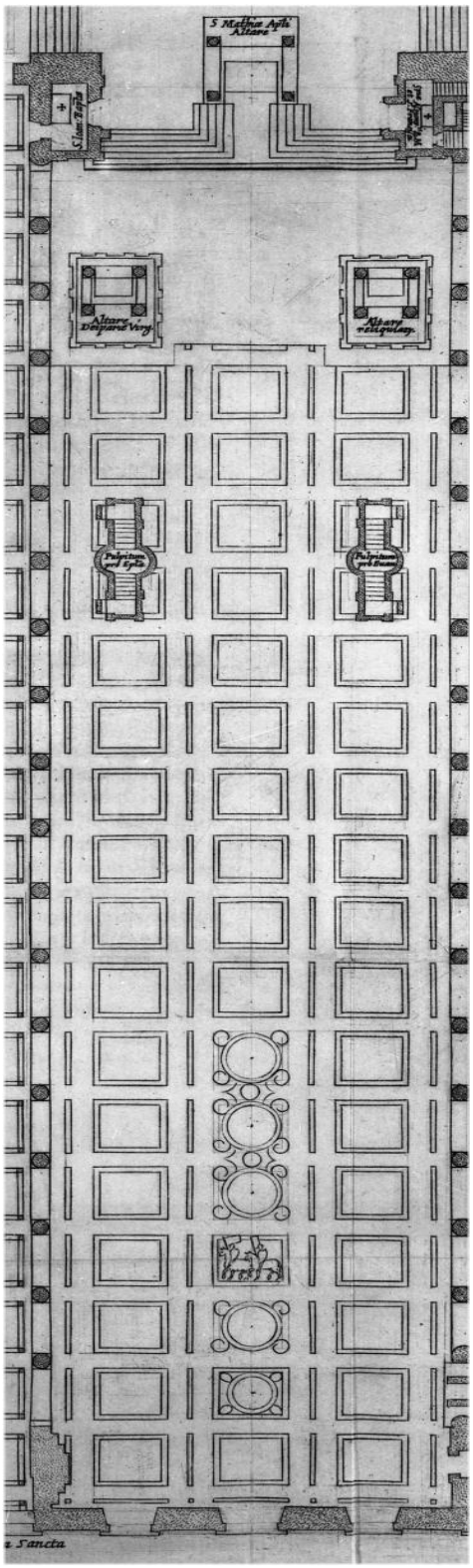
Non deve destare stupore la confusione generata nell'attribuire a Scoto o Scotto Paparoni e suo figlio Giovanni il pavimento, riferendolo a Eugenio III

[16] Citato da Biasotti, op. cit. pag. 26.

[17] Biasotti, op. cit- pag. 29, "Istromento", Orig. Perg., D, II, 57, Archivio Liberiano.

[18] C. Cecchelli, *I mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore*, Torino, 1956, 245-246.

[19] Nicola Ratti, *Su la Basilica Liberiana, Dissertazione*, Roma, 1825, pag. 32: "Miglior sorte ebbe il pavimento della nave principale, giacchè questi, secondo che racconta il Card. Furietti, non essendo più visibile, perché altro erasene fabbricato sopra (della qual stravaganza non saprei assegnare il motivo) fu in quella circostanza scoperto e restituito al suo antico splendore. *Neque huic Basilicae pavimentum deerat. Nam dum haec scribimus, antiquum musivum detectum est, distrupto jussu sacratissimi Principis Benedicti XIV. Templi pavimento, ut novum, atque nobilius marmorum ac lapidum integumentum accedat*". AA.VV. *Roma Antica e Moderna*, T. II, Roma, 1765, pag. 532: "Similmente di musaico fu fatto tutto il pavimento sull'esempio di un pezzo dell'antico, che si vede rimesso nel mezzo della chiesa".



alla metà del XII secolo, perché l'errore di identificazione fu reiterato da Panvinio e Ugonio che insieme al Forcella[20], formarono una solida ed autorevole fonte cui attingere tali notizie e renderle per buone.

Questa, in breve, la complessa storia del pavimento cosmatesco di Santa Maria Maggiore. Ora non ci resta che analizzare i rari disegni d'epoca e tentare qualche confronto con le immagini del pavimento attuale.

Il pavimento, descrizione e confronti

Sono poche le raffigurazioni del pavimento cosmatesco di questa chiesa eseguite dal Rinascimento in poi. Prima dei restauri di Benedetto XIV, si può vedere qualcosa nell'opera di Paolo Angelis, il riquadro dei due cavalieri Scotto Paparone e figlio in Ciampini a cui aggiungo gli accurati disegni, sebbene relativamente ai soli dischi e motivi geometrici senza una veduta generale, di Lucchesi che risultano oggi dimenticati da tutti. Dopo i restauri di Benedetto XIV, si vede qualche cosa in Letarouilly, Philippe Benoist e Antonio Sarti, mentre alcuni dettagli dei pattern furono disegnati verso la metà del XIX secolo da Hessemer, Grumer-Braun e Wyatt M. Digby, mentre nulla si evince dai disegni degli interni della chiesa di Achille Parboni, Giovanni Acquaroni, Domenico Amici, Luigi Rossini ed altri. La pianta di Letarouilly che ho riportato nella pagina precedente, mostra l'intero impianto musivo del pavimento. Esso è fedele al rifacimento di Benedetto XIV e a come si vede oggi, con l'eccezione di alcuni pannelli rettangolari. La differenza è rilevata anche da Glass la quale afferma che in origine dovevano esservi due file di venti pannelli su ciascun lato, a destra e a sinistra, della fila centrale di quincuxes; in totale 40 pannelli per lato. A causa però delle manomissioni di Vespignani per il rifacimento di un nuovo confessionale, come spiegato in precedenza, alcuni dei pannelli furono sacrificati e così oggi se ne contano solo 36 per ciascun lato.

Il confronto della pianta di Letarouilly, con quella, pure dettagliata almeno per la fila centrale della navata, fatta da Paolo Angelis nel 1621, ci mostra le sostanziali differenze tra i due pavimenti. Angeli (fig. a sinistra) disegna tre file longitudinali di 17 riquadri scorniciati, per un totale di 51 pannelli. Non riporta, sfortunatamente un abbozzo dei disegni di detti pannelli, ma ci mostra una successione di 3 quincuxes di cui è difficile dire se siano annodati a meandri o no; Glass dice che non sono collegati tra loro, ma ciò potrebbe dirsi con certezza solo per i primi due che sembrano essere isolati. I successivi tre, invece, potrebbero essere collegati tra loro stando al modo in cui l'autore li ha disegnati, come per distinguerli dai precedenti isolati. In mezzo vi era ancora la lastra musiva con i due cavalieri. Questo potrebbe essere stato il pavimento riassemblato da Nicolò IV alla fine del XIII secolo. Letarouilly riesce a disegnare anche i motivi di ciascun pannello, anche se in modo approssimativo, ma comunque è l'unico a darcene una idea precisa nell'800.

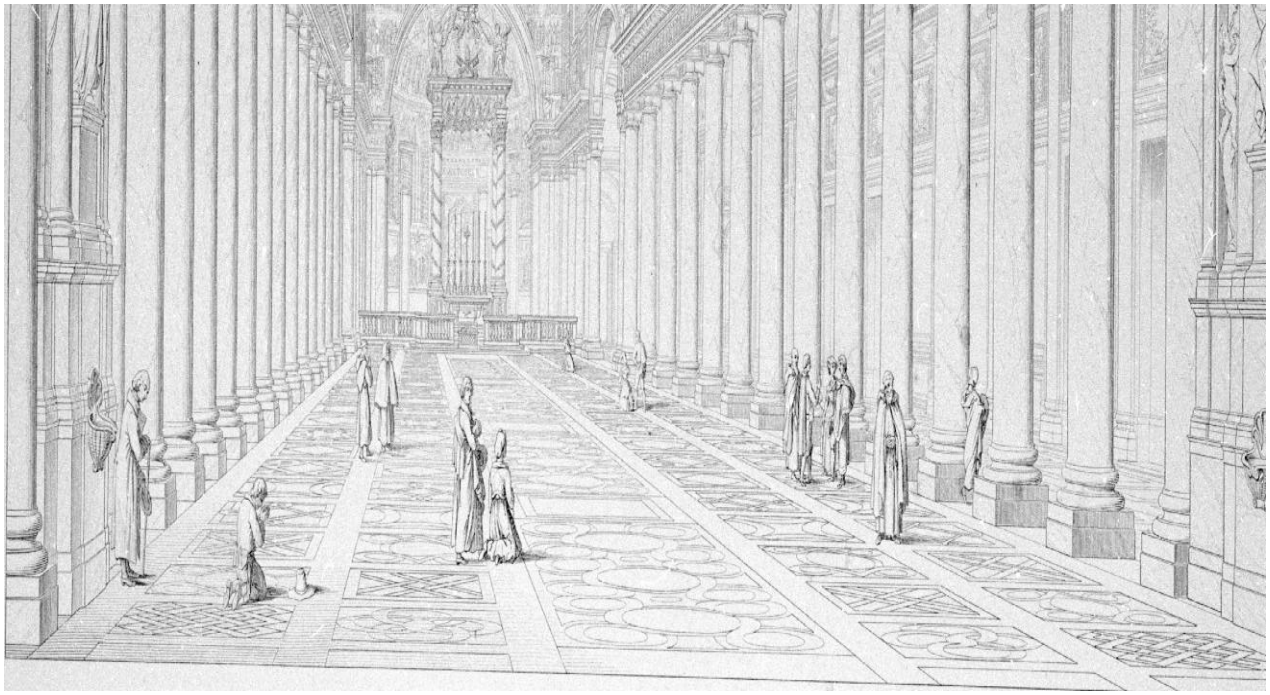
[20] Questo è stato stranamente dimenticato dagli autori, perché Glass lo menziona solo per l'iscrizione e non per quanto scrive nel testo a proposito del pavimento (*Iscrizioni*, Vol. XI, pag. 5, introduzione a Santa Maria Maggiore): "Nello stesso momento che Eugenio III ristaurava la Basilica, Scoto Paparoni e Giovanni di lui figlio nobili romani vi fecero fare il bellissimo pavimento d'opera Alessandrina che fu ripetutamente risarcito, e l'ultima volta nel Giubileo del 1750", dove le parole "ripetutamente risarcito", sono in contrasto con le poche notizie di manomissioni del pavimento che si conoscono, mentre sono in accordo con quanto riportato sopra per i restauri di Nicolò IV, i rifacimenti del XVI secolo e probabilmente l'autore allude anche a quello poco noto di Guastaferri.

a) Philippe Benoist, Rome dans sa grandeur, 1865-1870.

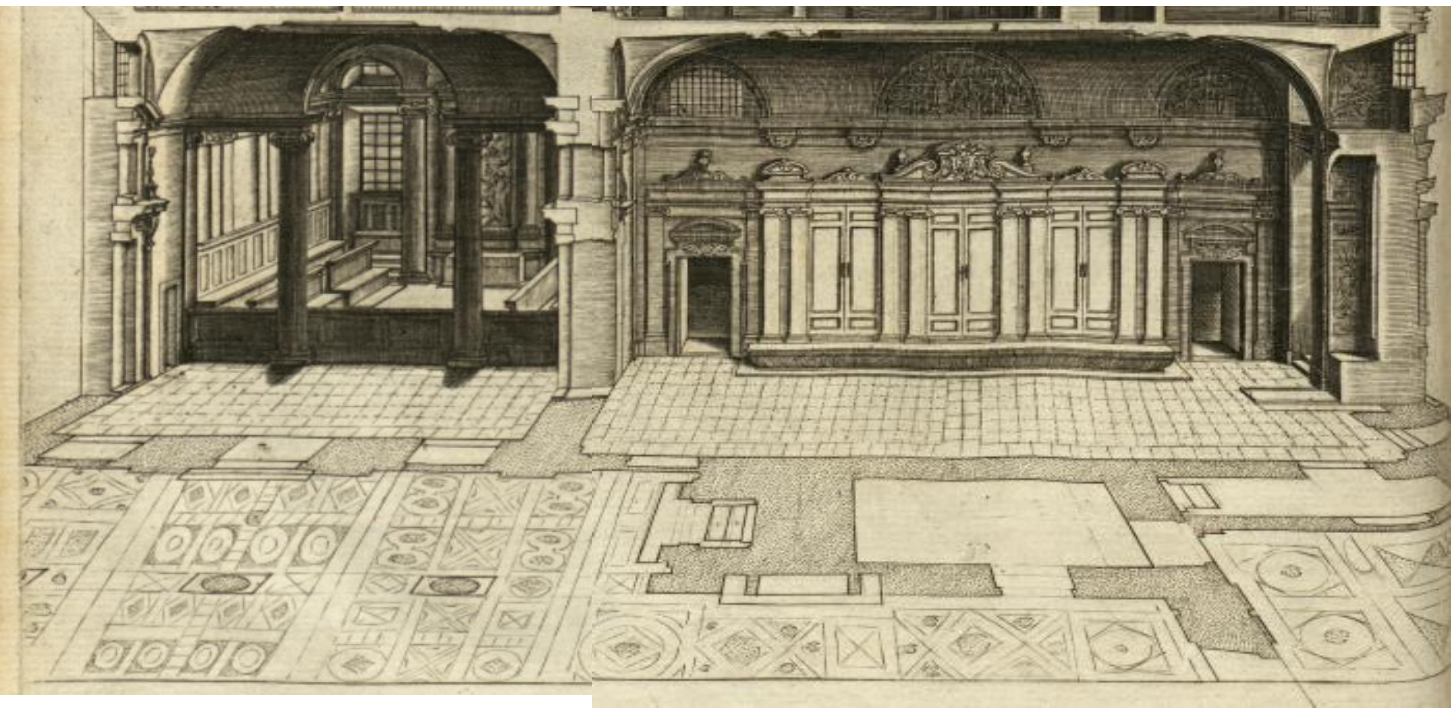
b) P. Letarouilly, Edifice de Rome moderne, 1825-1860.

La pianta di Letarouilly, inoltre, ci mostra il sofisticato metodo di lavoro con cui operarono i marmorari di Benedetto XIV, come ci avvisa Glass, i quali non solo furono attenti a stabilire l'esatta corrispondenza dei motivi geometrici delle campiture dei riquadri e dei motivi di ciascuno di essi con il corrispondente su ciascun lato, ma applicarono un ulteriore principio di simmetria stabilendo una precisa alternanza dei motivi tra una fila e l'altra, come si vede nella figura. I disegni di Sarti e Benoist, credo che rispecchino fedelmente il pavimento rifatto nel 1750, e questo si può vedere nelle prossime immagini.



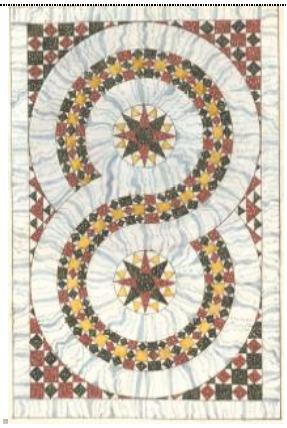


Ho distorto un po' la prospettiva, come al solito, per migliorare la visione di maggiori dettagli del pavimento. Casualmente, i due autori hanno disegnato quasi la stessa porzione della navata centrale iniziando dalla medesima zona. Eppure in Benoist sembrano osservarsi delle differenze significative nella disposizione dei quincuxes centrali. Egli li disegna chiaramente isolati l'uno dall'altro, tramite una fascia di marmo bianco, proprio come aveva fatto Angeli, mentre Letarouilly li disegna annodati. In più nel primo quincux di Benoist, sembra osservarsi un piccolo disco esterno al centro della scorniciatura, proprio come riportato da Angelis. Benoist pubblicava la sua opera, Rome dans sa grandeur, tra il 1865 e il 1870, il disegno fu effettuato probabilmente prima del 1864, quando cioè fu realizzato il nuovo confessionale da Vespignani a cui può addebitarsi questa modifica. Mentre Letarouilly effettuò il suo disegno poco dopo il 1820, quando intraprese il suo viaggio in Italia, la sua raffigurazione è più antica.



Tutt'altro, invece, si vede nel disegno effettuato da Paolo Angelis (op. cit.) nel 1621 che è anche, credo, la più antica raffigurazione che abbiamo del pavimento della chiesa. La figura sopra mostra la zona pavimentale nei pressi del presbiterio, in una ortografia longitudinale della chiesa secondo i lavori di decorazione che furono eseguiti sotto papa Paolo V (1552-1621). I pannelli sembrano essere molto diversi da quelli riportati da Letarouilly nella sua pianta. Qui si vedono sulla sinistra almeno quattro guilloche disposte simmetricamente, riquadri posizionati a 45° e tondi o *rotae* singole in successione e tutti simmetricamente corretti. Al centro e a destra si vedono riquadri più grandi in uno stile abbastanza diverso, anche se è difficile stabilire ciò sulla base di un disegno così approssimativo. Tuttavia, la differenza con i riquadri disegnati da Letarouilly mi sembra ben accertata. Tra l'altro, in questo disegno mancano del tutto i quincuxes, se non lo sono quelli con il quadrato centrale disposto di punta.

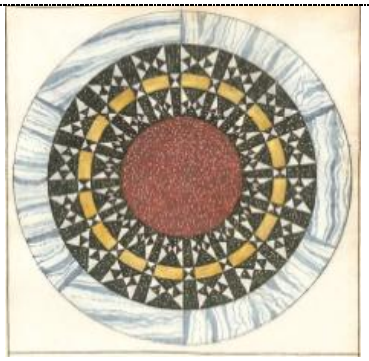
E' questo il pavimento "scomparso", o finito sotto uno strato pavimentale nuovo, e non musivo, prima della riscoperta durante i restauri di Benedetto XIV? E' difficile dirlo con certezza, ma è probabile. Una delle guilloche disegnate da Angelis è stata fortunatamente raffigurata da Giuseppe Lucchesi il quale nella sua opera *Pavimenti antichi di Musaico*, di cui abbiamo già abbondantemente parlato, ci offre una spettacolare veduta di molti altri dettagli riguardanti i dischi di porfido e le loro decorazioni e una ricca raccolta dei patterns geometrici dei pannelli rettangolari. In nessun luogo come in Lucchesi, si nota una netta differenza stilistica e di realizzazione nei pavimenti che egli disegna per la chiesa di S. Maria Maggiore. Personalmente vi ho notato in modo chiarissimo lo stile e gli elementi della bottega cosmatesca laurenziana del XIII secolo e, insieme, ma separatamente, lo stile di un pavimento del tutto differente che può essere facilmente riferito ad uno dei numerosi interventi che seguirono il papato di Innocenzo III. Tutto ciò è chiaramente visibile nella bellissima sequenza che mostra anche i meravigliosi colori di entrambi i pavimenti disegnati da Lucchesi e che riporto integralmente nelle pagine seguenti.



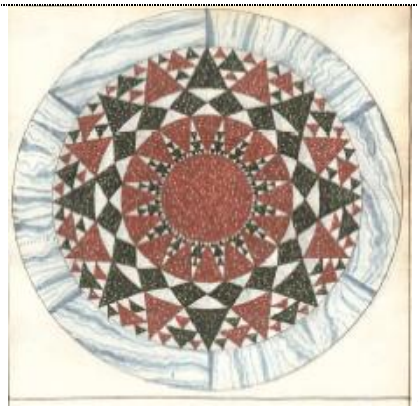
1



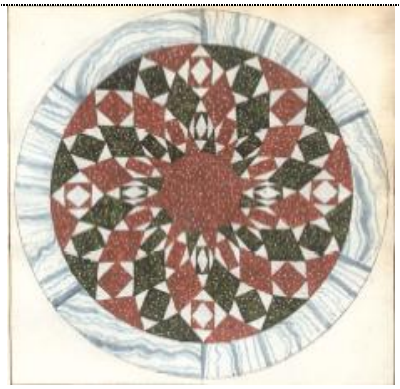
2



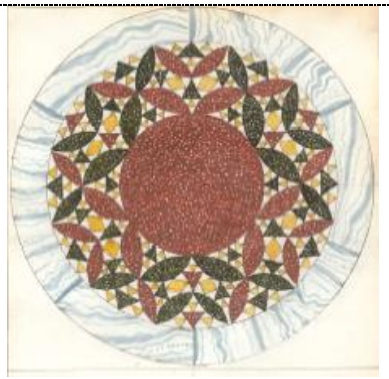
3



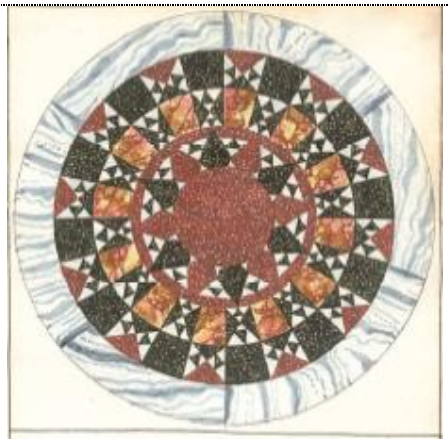
4



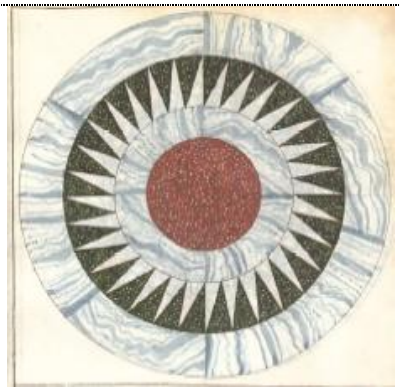
5



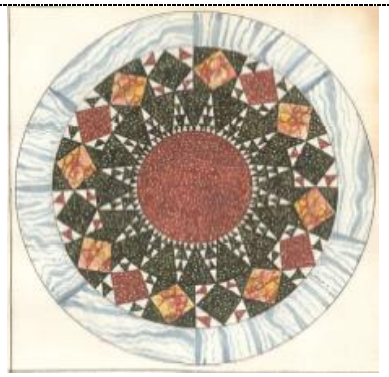
6



7



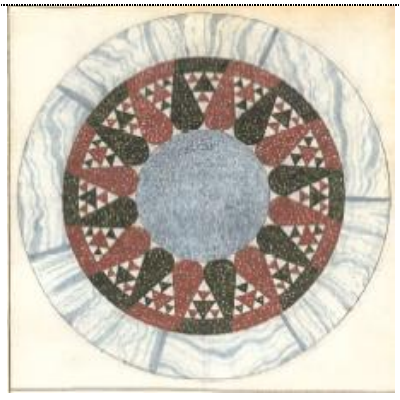
8



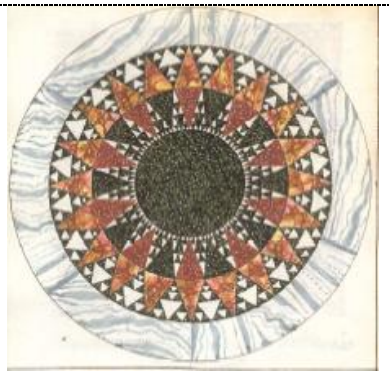
9



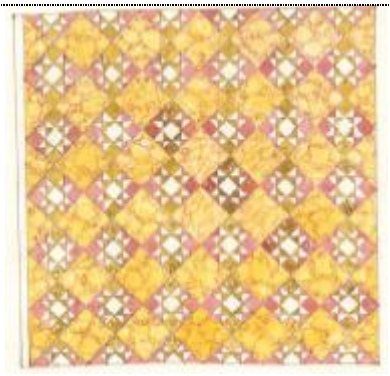
10



11

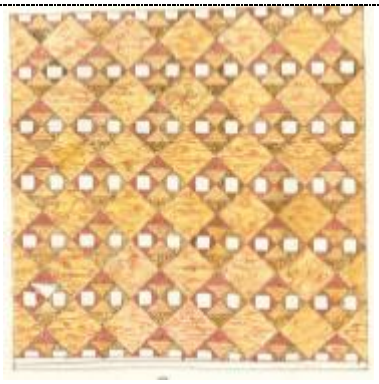


12



13

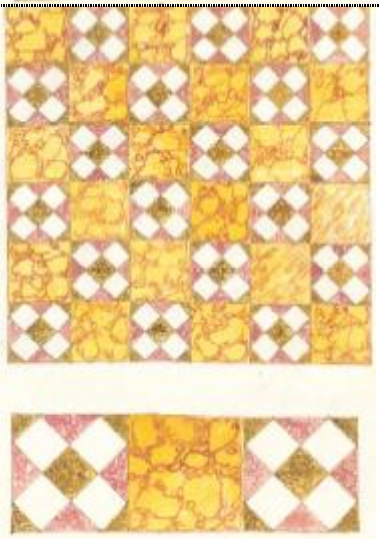




15

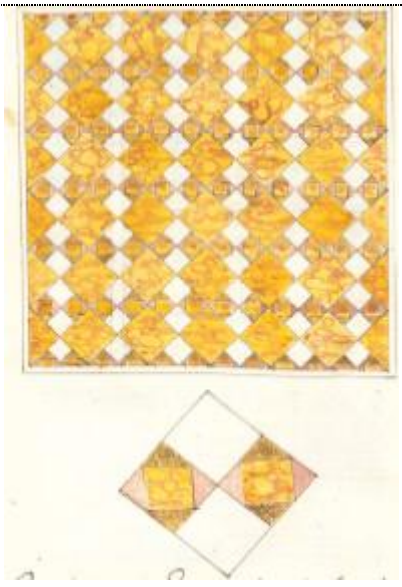


16





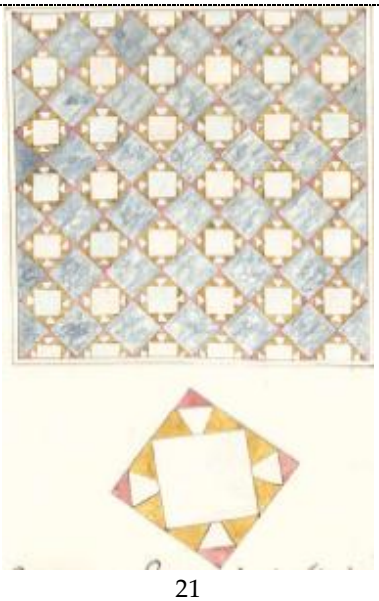
18



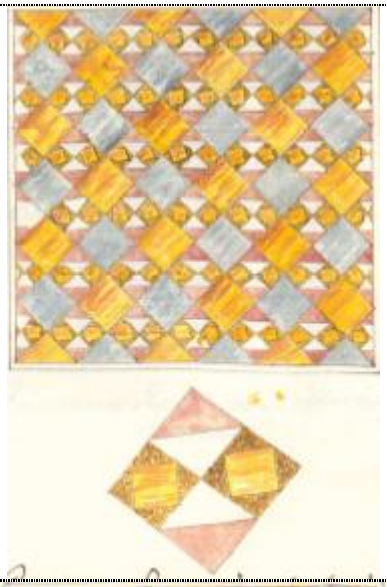
19



20

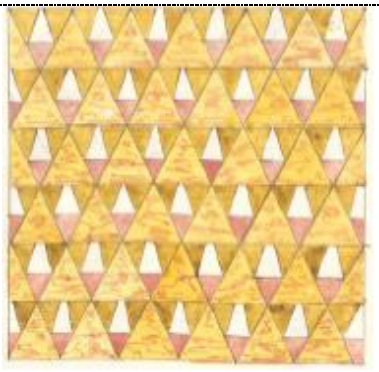


21

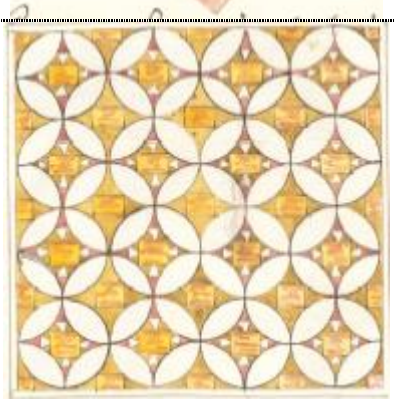




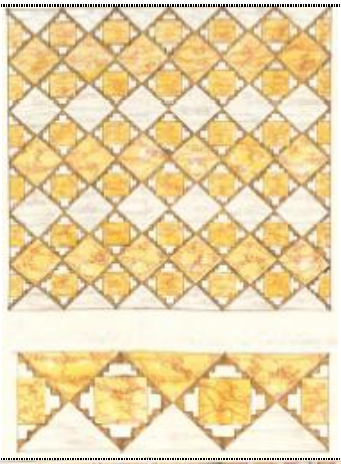
23

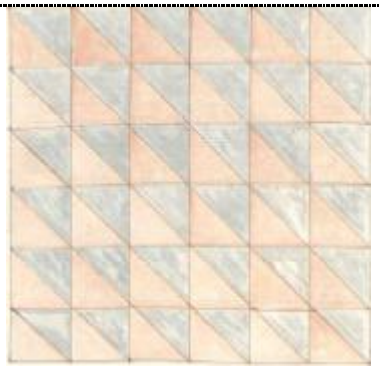


24

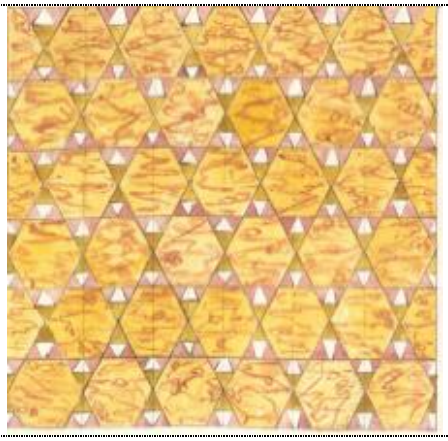


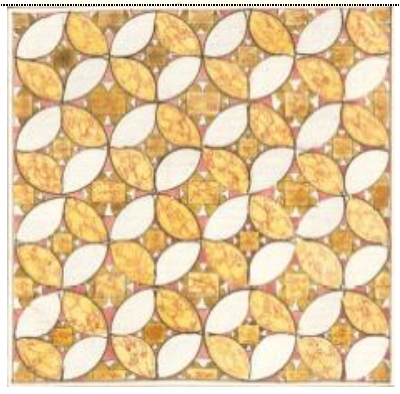
25



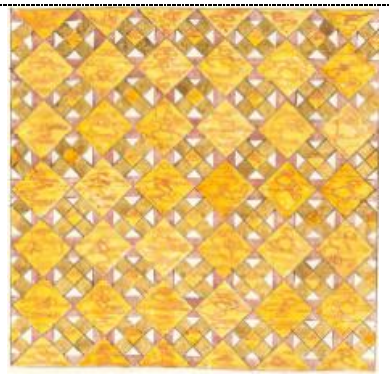


27

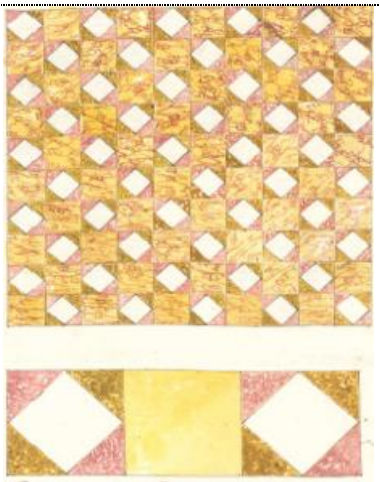


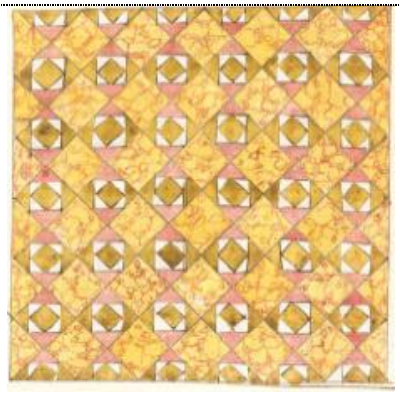


28

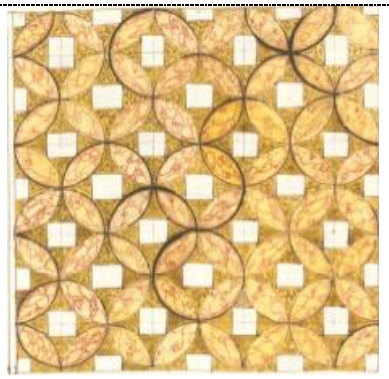


29

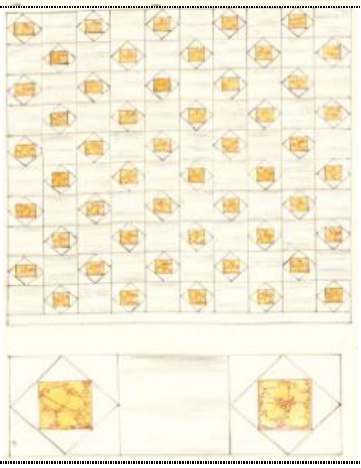




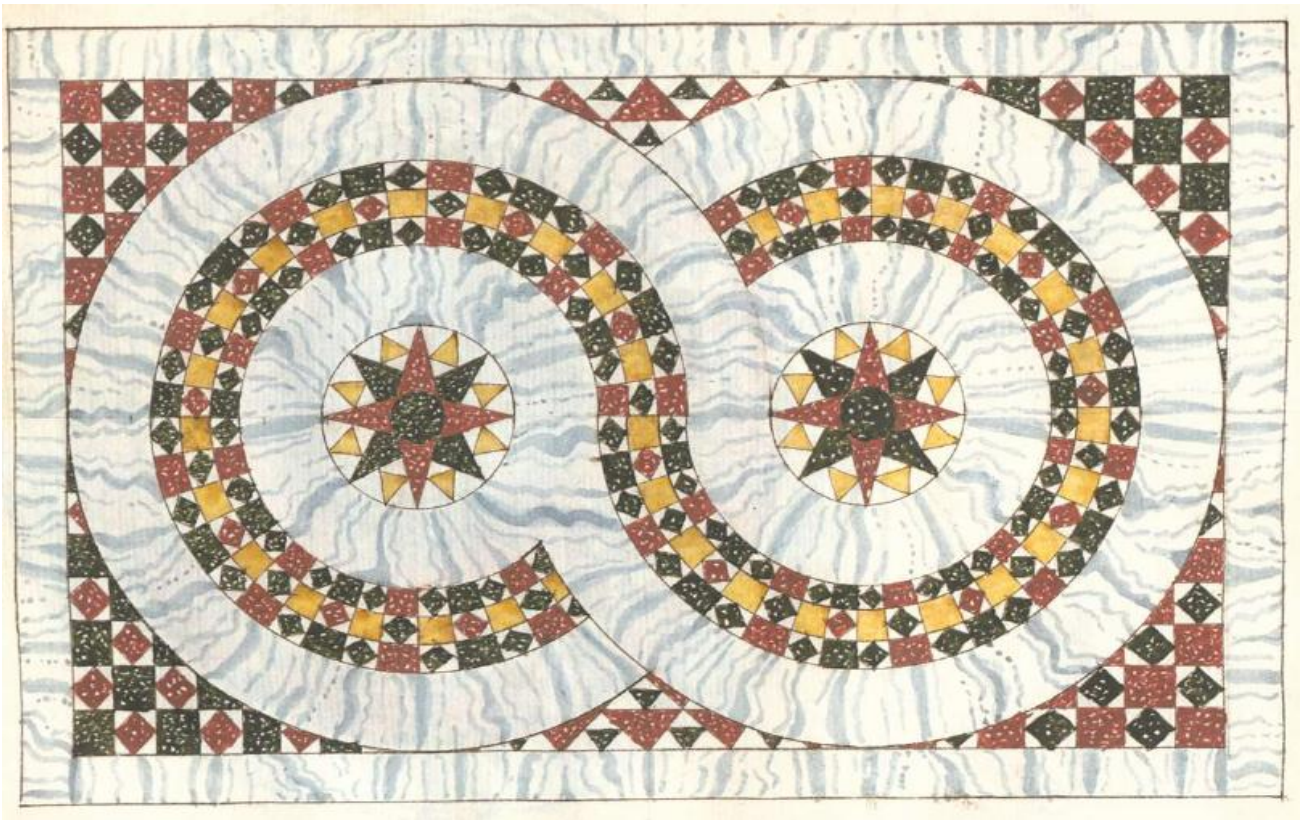
31



32



In queste pagine si vedono i disegni di Lucchesi del pavimento di Santa Maria Maggiore come si presentava ai suoi occhi verso la fine del '600 e sicuramente prima dei restauri di Benedetto XIV. Sono probabilmente gli unici disegni in cui si possono ammirare i dettagli di alcuni dei dischi di porfido che l'autore ritenne sicuramente meritevoli di essere raffigurati; le loro decorazioni e soprattutto i loro colori vivaci. Grazie a Lucchesi possiamo davvero avere una idea ben chiara di come era il pavimento della basilica prima del 1750 e osserviamo subito una differenza sostanziale nei disegni. Tutta la prima parte, in cui sono raffigurati i dischi, mostra uno stile ed un effetto cromatico ben preciso, riferibile in alcune parti ai Cosmati laurenziani, la seconda parte mostra patterns usuali, ma colori più tenui e tendenzialmente sul giallo antico.



La guilloche raffigurata sopra a grandi dimensioni, può dare una idea dei colori e dello stile del pavimento della basilica prima dei restauri di Benedetto XIV. Questi disegni di Lucchesi credo siano l'unica possibilità per noi di osservare dettagli fini, come i meravigliosi colori e la forma di un pavimento che è andato inesorabilmente perduto nella sua concezione originale. Il fatto che l'autore abbia disegnato tutta la prima parte, comprendente i dischi di porfido, con colori vivaci ed elementi che sono facilmente attribuibili ai pavimenti cosmateschi del XIII secolo, e ad un certo punto abbia totalmente cambiato stile proprio nel disegnare i pannelli con i motivi geometrici, potrebbe indicare due cose: o la mano dell'artista è diversa, o l'autore ha raffigurato due pavimenti diversi per esecuzione. Ciò potrebbe avvalorare la mia tesi che indica la fascia centrale della navata come quella più antica, sebbene rifatta forse più volte. Lucchesi ha sicuramente disegnato il pavimento che era stato lasciato dai tempi di Paolo V e di cui qualcosa, come la guilloche, si riconosce nella pianta di Angelis vista sopra. E' probabile, quindi, che la striscia centrale con i quincuxes sia stata sempre la più antica, mentre i pannelli che la affiancano sono stati più volte rifatti, pur rispettando lo stile dei patterns, e ciò potrebbe spiegare le differenti tonalità di colori che si vedono nei disegni di Lucchesi, tra gli elementi porfiretici che dovevano esistere nella fascia centrale e i patterns dei pannelli laterali.

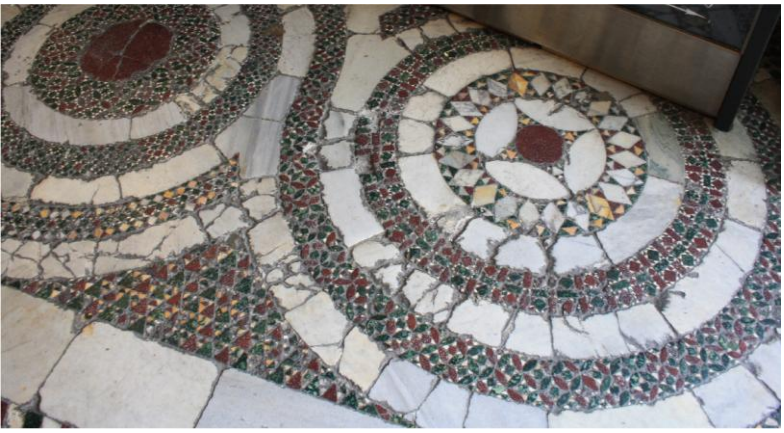


Una parte dello storeroom in cui fu rimontata una porzione del pavimento cosmatesco originale probabilmente proveniente da quello del presbiterio abbassato da Benedetto XIV.

Quasi tutti i dischi di porfido raffigurati, come anche i motivi geometrici, sono facilmente attribuibili alla scuola cosmatesca di Iacopo di Lorenzo nel periodo compreso tra gli ultimi decenni del XII e i primi del XIII secolo. In Lucchesi mancano quasi del tutto i riferimenti del pavimento rifatto da Benedetto XIV, specie quelli che potremmo definire degli arabeschi di netta influenza dell'arte musiva meridionale. Mentre le tracce di Iacopo le ritroviamo nei pochi pannelli

antichi rimontati nella stanza dei *souvenirs*. Le fasce marmoree bianche, mostrano caratteristiche comuni alle ricostruzioni barocche, ma la loro antichità, se confrontate con quelle del pavimento della navata, sembra essere ancora più marcata. E' probabile, quindi, che tali pannelli, formati dalle tessere insieme alle lastre marmoree forse quattrocentesche, siano stati rimontati in questo locale, quando non era ovviamente ancora adibito a *storeroom* e che si trova ad est della sacrestia, durante i lavori di Benedetto IV per abbassare il livello del presbiterio.

Solo in questo locale si vede la reale antichità di piccole porzioni di pavimento cosmatesco. In particolare, vi è una intera guilloche formata da circa sette dischi e seminascosta dai mobili della stanza che sembra essere stata letteralmente segata per intero. Il suo stato di conservazione è pessimo, ma mostra chiaramente le caratteristiche che sono proprie di un pavimento ad intarsio marmoreo che sia stato soggetto all'incuria dell'uomo e del tempo per circa otto secoli. E' stato ovviamente rimaneggiato da tentativi di restauro, forse antichi e si notano tessere marmoree che furono sostituite dove vennero a mancare le originali, ma nel dettaglio, le decorazioni musive delle fasce circolari dei dischi e quelle curvilinee che formano i cosiddetti "meandri", mostrano caratteristiche di simmetria geometrica e cromatica, nonché una rara perfezione di intarsio, che può addebitarsi solo alla mano talentuosa dei *magistri doctissimi romani*. Le fasce curvilinee di marmo bianco sono finalmente originali, e per questo ridotte in mille frammenti dall'incuria e dal tempo, ma tutto ciò è una rara dimostrazione di come dovrebbero presentarsi oggi i pavimenti cosmateschi originali non soggetti a restauri e rifacimenti.





Nelle immagini precedenti, si vede una porzione della guilloche e il dettaglio di alcune fasce decorative, di una campitura esterna e delle fasce marmoree bianche.

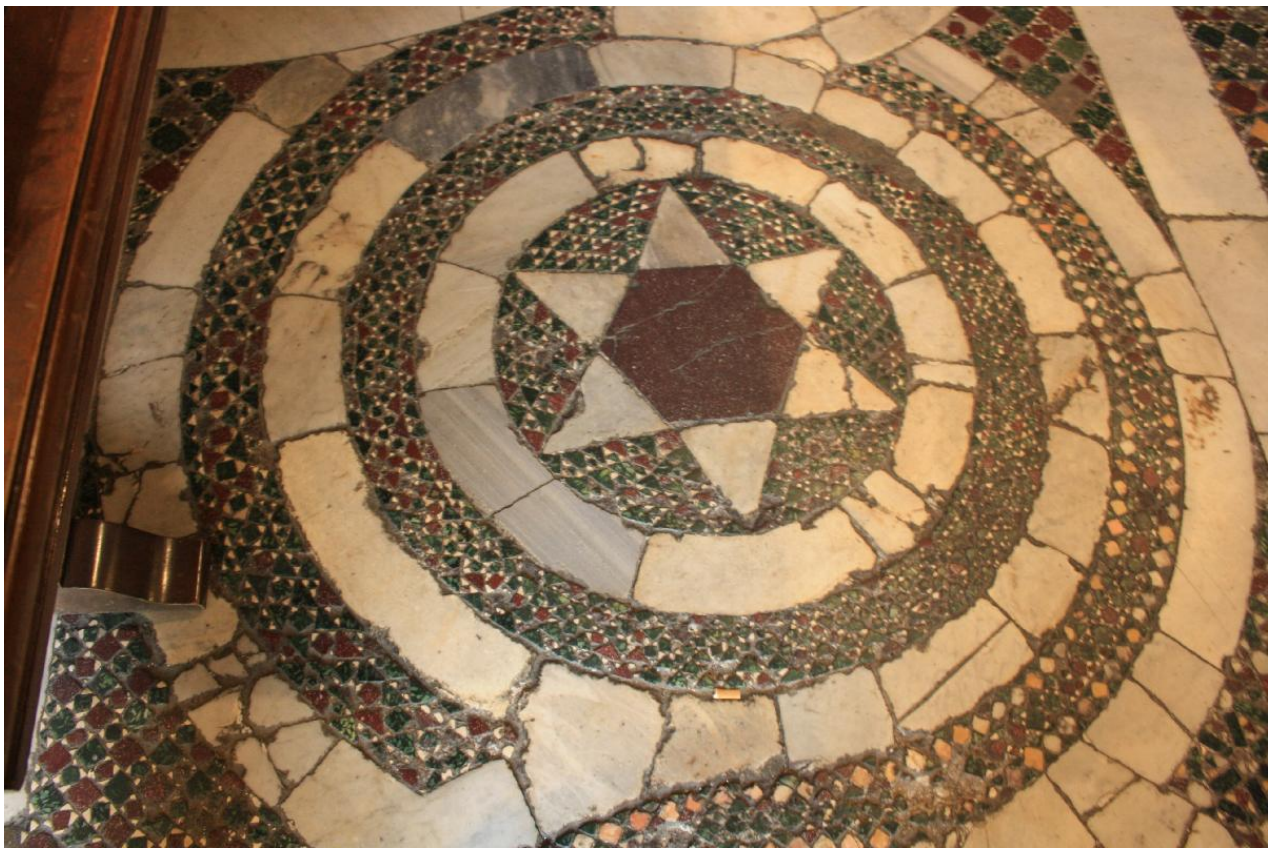
In particolare si notano piccoli pezzetti di fasce bianche più integre e più moderne rispetto a quelle originali molto frammentate; la sostituzione di diversi quadratini di giallo antico con quelli bianchi nella fascia decorativa a sinistra fatta di tre file di quadratini disposti di punta; la precisa alternanza simmetrica delle tessere triangolari di porfido rosso e di serpentino nella campitura in basso, cosa che raramente si vede nei restauri del XVII-XVIII secolo, la maggior parte delle tessere è originale del XIII secolo.



Nella foto sopra si vede ancora una porzione delle fasce decorative della guilloche in cui tutti gli elementi sono in massima parte originali. E' difficile immaginare che questo pavimento sia stato ricostruito in qualche epoca. Sembra piuttosto che sia stato ritagliato e riutilizzato per intero. In molti punti mancano le tessere, non essendo stato "risarcito" in modo completo.



Un piccolo pannello rettangolare con un motivo di rombi, in prevalenza di giallo antico, in tessitura diagonale. Anche qui la maggior parte delle tessere sono del XIII secolo.



1



2



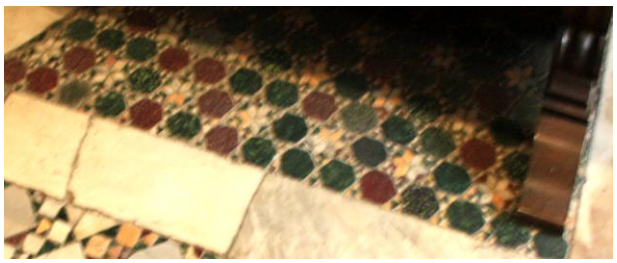
3

Nella foto 1 è uno dei dischi della guilloche, sempre nel pavimento dello storeroom. La fila esterna è una decorazione di tre file di quadratini disposti di punta di cui le due estreme di giallo antico e quella interna di porfido e serpentino; al centro una tessera esagonale di porfido che con un triangolo bianco su ciascun lato forma una stella esagonale, nello stile di Iacopo di Lorenzo. Campiture triangolari di porfido e serpentino tra le punte e fascia decorativa circolare di quadratini e triangoli. La cicca di sigaretta mostra la cura con cui è tenuto il pavimento, nonostante gli addetti alla vendita dei souvenirs mostrino particolare avversione a chi voglia studiarlo.

Le due immagini in basso (figg. 2 e 3) mostrano chiaramente due rettangoli completamente ricostruiti. Nonostante si noti la volontà di formare i classici motivi cosmateschi, si deve concludere che il lavoro è un pasticcio volto a riutilizzare le tessere smontate avanzate. Questa ricostruzione arbitraria però, ci serve per metterla a confronto con un rettangolo decorativo (figura della pagina seguente) probabilmente lasciato originale e in cui si vede, nonostante i ritocchi e l'incuria a cui è andato soggetto, il vero lavoro dei mastri Cosmati, sia nell'intarsio che nella simmetria, geometrica e cromatica!



4



5



6



7



8

4) La fascia musiva in buona parte originale con motivi alternati di triangoli opposti al vertice e quadrati diagonali; da notare il modulo quadrato scomposto in quattro quadratini bianchi uniformi, quattro scomposti in elementi triangolari minori e uno centrale per un totale di ventuno tessere per modulo! 5) un bellissimo pannello musivo coperto da un mobile in cui si vede un raro pattern laurenziano di un motivo ad triangulum in cui alternativamente una tessera esagonale uniforme, in porfido e in serpentino, viene decorata da una stella esagonale di giallo antico. L'originale doveva essere un pattern meraviglioso! 6) e 8) due rettangoli ricostruiti di cui il primo con un errore di sovrapposizione del modulo base; 7) un probabile e raro pannello di recinzione presbiteriale rimontato nel pavimento di questa stanza.



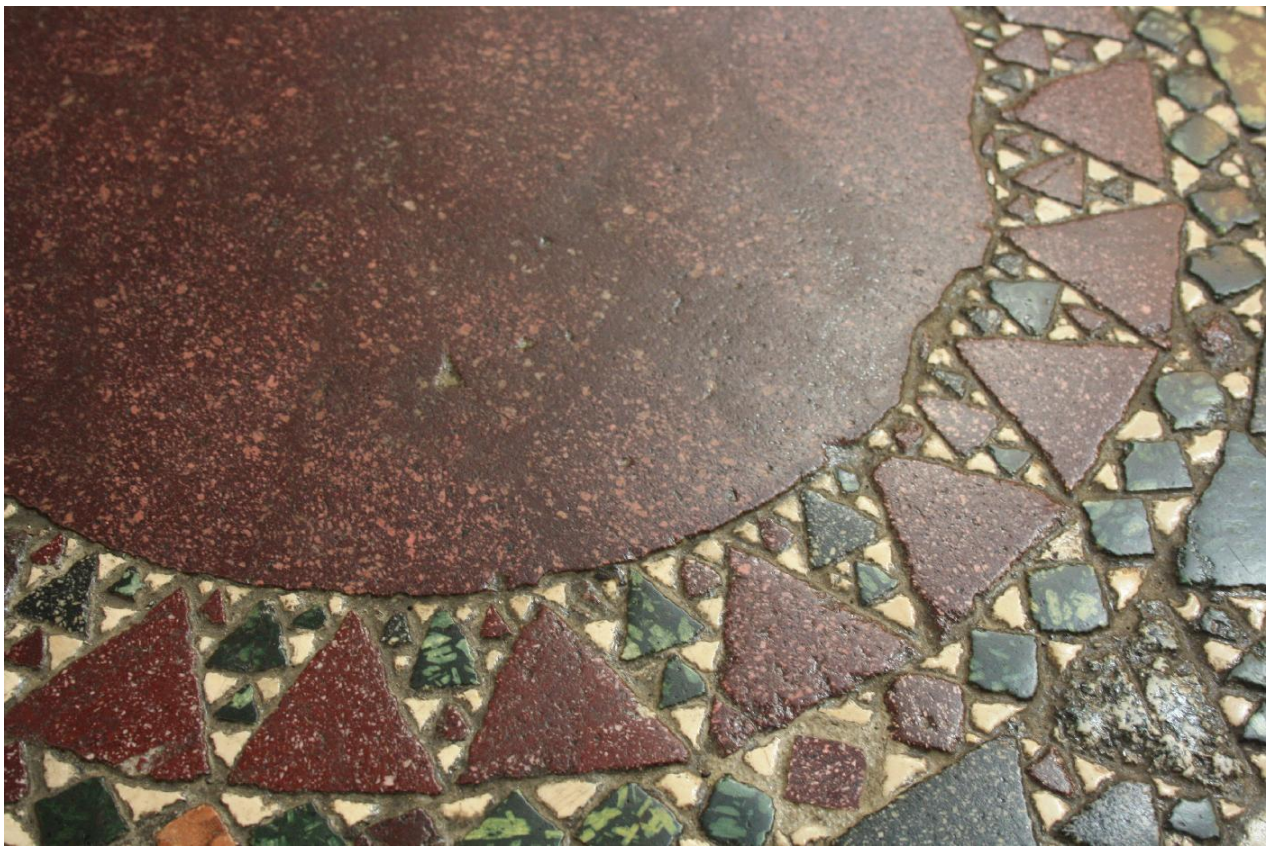


In alto: zona centrale dei quincuxes nella navata; a seguire: dettagli dei quincuxes e due pannelli con motivi "arabeschi" di influenza siculo-campana estranei alla scuola cosmatesca laurenziana.





Zona dei quincuxes centrali. In alto si vede meglio come in alcuni casi siano state riutilizzate molte tessere antiche derivate dal pavimento probabilmente riscoperto negli scavi condotti da Benedetto XIV.



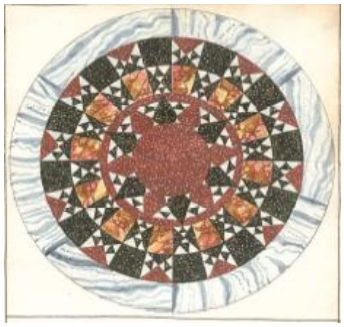
Dettaglio di uno dei quincuxes. Si nota una zona di pavimento antico forse a tratti lasciato intatto ma ritoccato in qualche punto: mostra zone lacunose e materiale cosmatesco originale.













L'immagine sopra mostra un tratto di una meravigliosa fascia decorativa che gira intorno ad uno dei dischi dei quincuxes della navata centrale. Se oggi, dopo otto secoli, e dopo essere stata ampiamente ritoccata, si mostra di una così estasiante bellezza, possiamo solo immaginare cosa doveva essere appena realizzata dai Cosmati! Le due file di quadratini di giallo antico mostrano almeno quattro sostituzioni delle tessere nella parte superiore e almeno sei o sette in quella inferiore. La fila centrale mostra una buona corrispondenza simmetrica nei colori delle tessere che sembrano essere tutte originali.

A sinistra si vede un pannello con il motivo a quincux arabesco, ma tutte le decorazioni delle campiture e delle fasce sono di stile cosmatesco classico. In particolare , la ruota destra, che si vede ingrandita nell'immagine in basso a sinistra, mostra la decorazione della fascia circolare esattamente identica, nel motivo geometrico e nei colori, a quella disegnata da Lucchesi in una delle sue tavole e qui riprodotta al n. 7 della precedente tabella. La riporto in basso per un utile confronto. Se si esclude il disco centrale, che è stato sicuramente sostituito, si può constatare la perfetta corrispondenza del pattern. L'immagine piccola, invece, mostra il disco e la decorazione impiegati in un altro luogo del pavimento!

Non è facile poter dire che si tratti dello stesso disco, ma certamnte Lucchesi aveva visto tale decorazione probabilmente ancora nel suo contesto originale. La foto sembra mostrare un certo spazio tra la fascia decorativa e il disco, come se questo non facesse parte in origine dell'insieme e fosse stato prelevato da altro luogo e qui riadattato. Questo confronto indica che probabilmente altre coincidenze simili potrebbero rilevarsi, ma sarebbe necessario effettuare una analisi dettagliata del pavimento, scandagliando, opera del Lucchesi alla mano, tutti i dischi e i rettangoli alla ricerca di nuove analogie.



Un quincux di stile meridionale come disegno, ma con decorazioni cosmatesche classiche.



Meraviglioso pattern degli esagoni intersecantesi. Pattern precosmatesco, ma molto utilizzato ancora da Lorenzo di Tebaldo e suo figlio Iacopo sul finire del XII secolo. Questo motivo realizzato con i numerosi listelli di giallo antico è una rarità, considerato che quel tipo di marmo era il più prezioso che si potesse avere. L'effetto cromatico tra il giallo antico, il porfido rosso e il serpentino è di una eleganza unica. Anche questa è una traccia inequivocabile di quella bottega di marmorari che adornarono la basilica di Santa Maria Maggiore della loro opera pavimentale sotto il papato di Innocenzo III.

BASILICA DI SANTA PRASSEDE



La basilica di Santa Prassede in una antica stampa cinquecentesca di Gio. Antonio Franzini e ripresa dall'erede Girolamo Franzini nel libro Le cose meravigliose dell'alma città di Roma, pubblicato nel 1610.

Poco distante da Santa Maria Maggiore, è la basilica di Santa Prassede, nel rione Monti. E' antichissima, avendosi notizie certe almeno dal concilio di papa Simmaco tenutosi nel 499, ma in una lapide del 491 si menzionano dei *presbitery tituli Praxedis*. Il Libro Pontificale la ricorda nella vita di S. Leone III, nel 769. Una prima notizia, importante per la nostra indagine, nella cronologia della basilica è quella relativa all'assegnazione della stessa da parte di papa Innocenzo III ai monaci di Vallombrosa nel 1198. Si hanno notizie di ristrutturazioni dell'edificio nella prima metà del XIII secolo: la navata centrale fu rinforzata con l'aggiunta di tre archi e sei pilastri. Tra gli interventi successivi si ricordano, per importanza, quelli del Cardinale Antonio Pallavicini Gentile (1441-1507) che rifece tutta la zona del presbiterio, mentre Carlo Borromeo (1538-1584) ricostruì la scalinata di accesso, il portale centrale e la sacrestia, aggiunse le coperture a volte nelle navate laterali e aprì otto finestroni nella navata centrale. Alessandro de' Medici, ovvero papa Leone XI (1535-1605) fece decorare l'intera navata centrale, mentre il cardinale Ludovico Pico della Mirandola, colto dalla febbre di ricercare le reliquie sante, tra il 1728 e il 1734, fece interventi nella zona del presbiterio, compreso il rifacimento della cripta.



Sotto: Il portico d'ingresso alla basilica disegnato da Albert Lenoir in Architecture Monastique, vol. 1, Paris, 1852, pag. 70.

Tra il XIX e il XX secolo, si operò, come nelle altre chiese antiche, un recupero delle strutture medievali, eliminando i soprusi barocchi. Per quanto riguarda il rifacimento del pavimento della chiesa in stile cosmatesco, possiamo leggere direttamente quanto scrisse Antonio Muñoz in merito: "Un notevole lavoro di abbellimento della basilica di S. Prassede si ebbe nel 1914, con la costruzione del nuovo pavimento marmoreo, in stile cosmatesco, fatto a cura dell'Amministrazione del Fondo per il Culto, su disegno del sottoscritto: la perfetta riuscita dell'opera si deve all'ing. C.U. Bertolini"[1]. La storia antica del pavimento però non è altrettanto ben conosciuta. Pompeo Ugonio non nomina neppure la parola pavimento, mentre si limita a dire che dopo Borromeo, "un cardinale di casa Pallavicini, come si vede per le Arme, rinovò il piano della chiesa, che è di tavole di marmo bianco…"[2]. Anche l'Armellini, seguendo Ugonio, nomina in successione Borromeo e Pallavicini e siccome il cardinale precitato Antonio Pallavicini Gentile viene, invece, cronologicamente prima del cardinale Borromeo, e considerato che l'Ugonio non specifica il nome del Pallavicini, si dovrebbe arguire che a modificare il piano della chiesa dovette essere il cardinale Opizio Pallavicini (1632-1700), che è l'unico di questa famiglia che segue cronologicamente il cardinale Borromeo. La Glass[3] non considera questo anacronismo in Ugonio e riferisce alla fine del XV secolo il

[1] *Studi e restauri nelle chiese di Roma: S. Giorgio sl Velabro e S. Prassede*, Capitolium VI, n. 9, 1927, p. 447.
[2] Pompeo Ugonio, *Historia delle Starioni di Roma*, Roma, 1588, p. 299.
[3] op. cit. pag. 123, nota 5.

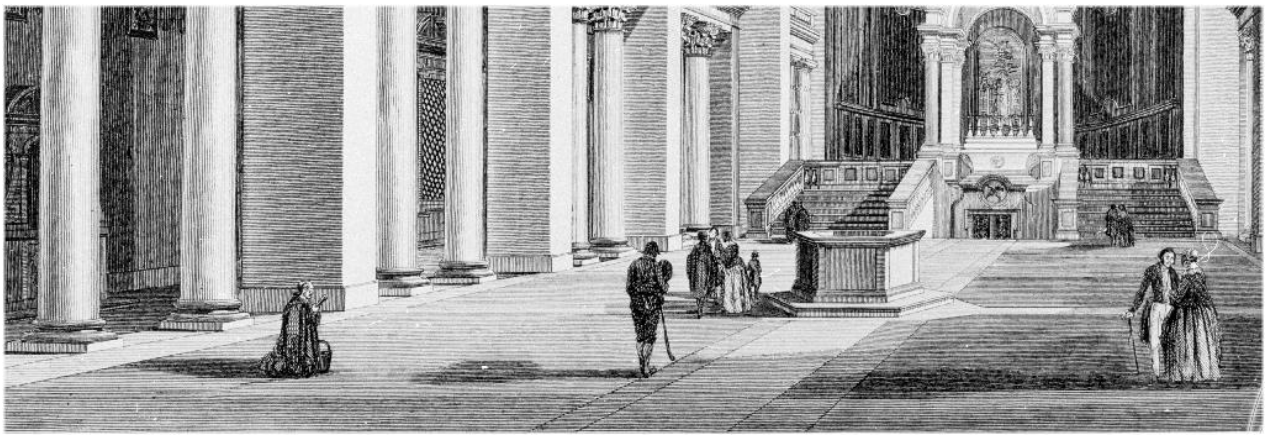
rifacimento di un pavimento in marmo bianco. Tuttavia è difficile credere che possa essere stato il secondo Pallavicini a rifare il piano del pavimento della chiesa in quanto egli ricevette il Titolo dei Santi Silvestro e Martino ai Monti e nel 1689 fu trasferito come arcivescovo a Spoleto. Quindi, prendiamo per buona la successione cronologica secondo cui il piano del pavimento fu rifatto dal primo Pallavicini alla fine del XV secolo, anche perché ad illuminarci meglio su questa storia è Benigno Davanzati, non citato da Glass, nella sua opera *Notizie al pellegrino della basilica di Santa Prassede*, pubblicato in Roma nel 1725 (pag. 508): "Divoto, e benemerito di questa chiesa fu il Cardinale Antoniotto Pallavicino, il quale essendo Titolare di S. Prassede, successe al Cardinale Arcimboldo nel Pontificato d'Innocenzo VIII l'anno 1489, non solo rinnovò, e forse si dirà meglio, risarcì il piano, o sia pavimento della chiesa, che è di marmo, facendolo riunire in miglior forma, e porvi nuovi marmi, dove richiedeva il bisogno, e di più dalle parti collaterali della Tribuna, o sia Coro, vi fece due Cori…". Infine, Giovanni Marangoni[4] ci fa sapere che tra il 1742 e il 1743 il pavimento della chiesa venne di nuovo restaurato: "E tralasciando molti altri esempi, ricorderemo solamente, con infausta memoria, come l'anno 1742 fu preso l'impegno di rinnovare il pavimento dell'antica Chiesa Titolare di S. Prassede". Questo passo, è riportato anche da Glass (vedi nota 4) la quale parla di solo "restauro", ma il Marangoni scrive "rinnovare" che può essere molto di più che restaurare. Infatti, dalla stessa opera, più avanti a pag. 449, si legge relativamente alla ricerca di lapidi e iscrizioni: " In S. Prassede. Noi però da' marmi del pavimento, disfatto in quest'anno 1743, ne abbiamo vedute altre". Dal che si capisce che il pavimento fu in quell'anno completamente rifatto. Nulla ci cambia, in ogni caso, in quanto il pavimento cosmatesco originale, non documentato da alcuna epigrafe ma certamente esistente sotto Innocenzo III, fu completamente sostituito da quello in lastre di marmo dal cardinale Pallavicini circa l'anno 1489.

Il pavimento della basilica disegnato da Paul Letarouilly nella prima metà del XIX secolo e pubblicato nell'opera Edifices de Rome, citata in precedenza.



[4] Giovanni Marangoni, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese*, Roma, 1744, pag. 432. Confr. Glass, op. cit. pag. 123. Glass parla di solo "restauro" come si comprende anche dalle parole dello stesso Marangoni, ma tralascia un altro passo di quest'opera in cui si legge

Nessuna memoria ci rimane di quell'antica opera dei marmorari. Secondo Glass, gli unici resti del pavimento cosmatesco sono quelli che si vedono oggi nel presbiterio rialzato, in particolare in alcune file di rettangoli di fronte ed intorno all'altare e sei rettangoli su entrambi i lati dell'altare, disposti in file longitudinali di tre ognuna, che fanno in totale venti rettangoli. La studiosa, inoltre, asserisce che questi rettangoli, a causa dei citati numerosi restauri, non si trovano più nelle loro posizioni originali, ma con alcune eccezioni, essi hanno conservato i loro patterns primitivi e conclude che essendo stilisticamente comparabili con quelli dei pavimenti nelle basiliche dei Santi Quattro Coronati e di San Clemente, sarebbero databili ai primi decenni del XII secolo.



Disegno di Luigi Rossini, del 1843 circa, che mostra la stessa situazione di Letarouilly.

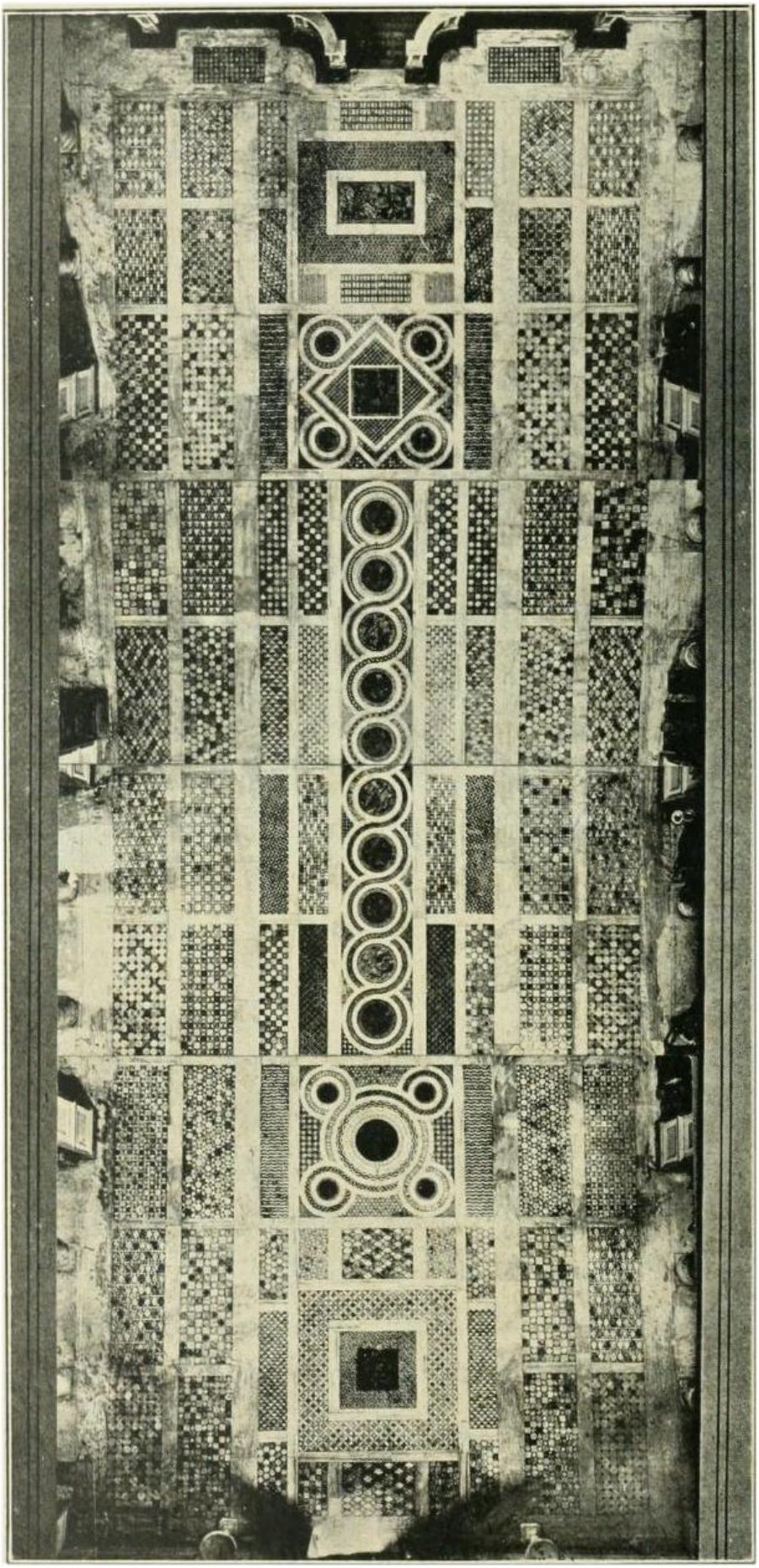
Un discorso a parte va fatto per la cappella di San Zenone, forse di epoca carolingia, considerata uno dei monumenti d'arte bizantina più importanti di Roma, di cui Glass dice che ha un pavimento intarsiato consistente in una gran quantità di porfido e serpentino[5], differenziandolo dal pavimento cosmatesco della chiesa. Lo stesso fa Diego Angeli che scrive: "Il pavimento di marmi colorati – che va distinto dai pavimenti cosmateschi – è forse il più antico esempio di *opus sectile* che si conosca"[6].

Per quale ragione precisa il grande riquadro musivo che è al centro del pavimento di questa cappella debba essere distinto dal resto dei pavimenti cosmateschi, non è dato sapere. A mio avviso esso mostra tutte le caratteristiche di quello che può semplicemente definirsi una piccola porzione di pavimento di derivazione cosmatesca, o al massimo precosmatesco. Un grande disco, frammentato, di porfido rosso antico al centro del riquadro, contornato da un inusuale bordo di quadratini in alternanza di porfido e serpentino, a cui segue una doppia fila di triangoli, in alternanza cromatica asimmetrica di porfido, serpentino e bianco, con rari inserti di giallo antico; il tutto su uno sfondo musivo di tessitura ortogonale di quadratini con le stesse caratteristiche cromatiche dei triangoli. E' vero che lo stile del disegno, la disposizione dei triangoli e il motivo di quadrati come sfondo non è forse propriamente riferibile alle scuole cosmatesche laurenziane, di cui invece si trovano ampie tracce nelle decorazioni musive sopravvissute e appartenute all'arredo medievale; ma neppure mi sembra un *opus sectile* da riferirsi al IX secolo, dato anche il fin troppo buono stato di conservazione. Contrariamente a quanto si dice, la mia opinione è che questo è un riquadro fatto ricostruire in una delle tante fasi di restauro antiche, probabilmente ai lavori risalenti al cardinale Pallavicini, utilizzando parte del materiale avanzato dal pavimento cosmatesco originale.

[5] Glass, op. cit., pag. 123, nota 3.

[6] Diego Angeli, *Le Chiese di Roma*, op. cit., S. Prassede.

In questa rara foto si può vedere tutto il pavimento rifatto in stile cosmatesco da Antonio Muñoz tra il 1914 e il 1918. Si vede la corrispondenza simmetrica dei motivi geometrici tra i pannelli che fiancheggiano la lunga guilloche di dieci dischi, così come anche i due quincuxes. Da A. Muñoz, Roma di Dante, Milano-Roma, 1921.





In queste due immagini si vede il riquadro pavimentale musivo della cappella di San Zenone. Il dettaglio in basso mostra le tessere dei quadratini di fondo (sul lato destro) commesse con una fuga ben evidente, allettamento della malta che insieme alla asimmetria dei colori tradisce una chiara ricostruzione, forse arbitraria.



Pur non conoscendo i dettagli delle relazioni scritte sul pavimento ricostruito su disegno di Muñoz tra il 1914 e il 1918, all'analisi delle immagini si possono evidenziare alcune caratteristiche che svelano qualcosa di più di un completo rifacimento *ex novo*. Come si può vedere dalle immagini che seguono, nella navata centrale sembra che la lunga fila di guilloche, come i quincuxes, siano stati eseguiti reintegrando nel materiale nuovo anche tessere probabilmente più antiche, o forse le meglio conservatesi di qualche porzione dell'antico pavimento cosmatesco originale. In particolare, questo fatto è ben visibile se si confrontano ampie zone del pavimento della navata centrale, specie nella fascia con la guilloche e i quincuxes, e le partizioni reticolari delle navate laterali dove appare in modo molto evidente che il pavimento è realizzato totalmente con materiale moderno, riferito al 1914, cioè marmi che tra poco avranno un secolo esatto di storia. Queste differenze sono riscontrabili molto facilmente non solo nell'osservazione della qualità e dello stato di conservazione delle tessere stesse, ma anche nell'intarsiatura dei motivi geometrici che compongono alcune parti dei pannelli musivi. In particolare, si nota subito il taglio netto e preciso delle tessere impiegate nelle navate laterali, ed il taglio zigzagato, impreciso, approssimativo, delle tessere che provengono probabilmente da restauri precedenti e riusate nel pavimento della navata centrale, insieme a materiale moderno.



01



02



03



04

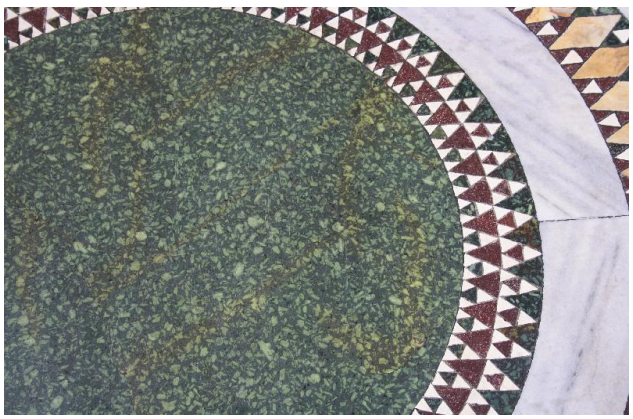
In queste quattro immagini si possono vedere quattro patterns che si trovano tutti nel pavimento della chiesa prima del presbiterio. In particolare le figure 01 e 03 a sinistra mostrano il dettaglio di due pattersn con caratteristiche molto diverse tra loro, ma anche rispetto a quelli delle figure 02 e 04. Il pattern 01 si trova nei riquadri tra i banchi della navata principale; il 02 nella navata laterale destra; lo 03 è una porzione di decorazione circolare di uno dei dischi di porfido della guilloche e lo 04 è un motivo di uno dei rettangoli che fiancheggiano la fascia pavimentale centrale.

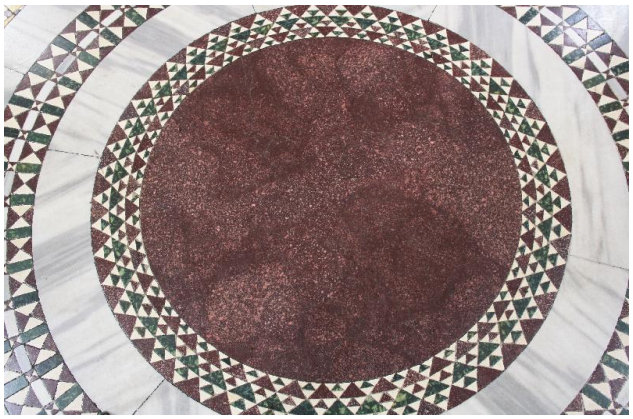
Nei pressi del presbiterio, dopo il secondo quincux, si vede una splendida lastra di marmo con scorniciatura decorata a mosaico di triangoli di serpentino e scomposti in elementi minori di porfido.

In basso: dettagli di due dischi, uno di porfido rosso l'altro di serpentino verde, che fanno parte della lunga guilloche nella fascia pavimentale centrale della navata

Le immagini della pagina precedente, mostrano come nel pavimento siano integrati vari elementi provenienti dal pavimento originale, da rifacimenti dei restauri barocchi fino alla ricostruzione del '900. Sono differenze apprezzabili ovviamente solo ad una analisi minuziosa, anche se all'occhio allenato risalta subito almeno la diversità tra i rettangoli musivi delle navate laterali e la fascia centrale della navata principale. La stessa differenza è ancora più apprezzabile se si confronta il pavimento della navata con quello del presbiterio rialzato che è probabilmente ciò che rimane del pavimento fatto ricostruire in quel punto quando il cardinale Pallavicini ricostruì tutta la zona del presbiterio e il pavimento dovuto agli altri lavori del 1725 circa ordinati dal cardinale Ludovico Pico della Mirandola. E' nel presbiterio rialzato, infatti, che la basilica di Santa Prassede conserva i resti di quello che un tempo fu uno splendido pavimento cosmatesco le cui caratteristiche stilistiche mi portano a datarlo tra la fine del XII e il primo decennio del XIII secolo[7], senza escludere che possa anche trattarsi di uno dei tanti restauri o rifacimenti compiuti dalla stessa bottega marmoraria di Iacopo ad un pavimento preesistente realizzato magari da suo nonno Tebaldo o da suo padre Lorenzo.







[7] Glass, op. cit., pag. 123, lo data all'inizio del XII secolo che a mio avviso è una datazione troppo antica, sebbene i patterns siano quelli semplici dei pavimenti precosmateschi, ma, affidandomi al mio istinto, credo che Innocenzo III abbia commissionato il pavimento della chiesa alla bottega di Lorenzo, quando decise di affidare il complesso religioso ai monaci Vallambrosiani.



Il pavimento del presbiterio

Il presbiterio, con la costruzione del nuovo ciborio che ingloba l'altare e copre anche la visuale del mosaico dell'abside, fu ricostruito dal cardinale Pallavicini entro il 1489. Presumibilmente, come anche attestano le fonti storiche, egli rifece pure il piano della chiesa con il nuovo pavimento, smantellando quello cosmatesco originale. In questa operazione, è lecito supporre che durante i lavori di costruzione del nuovo presbiterio furono utilizzati marmi antichi, frammenti di lapidi e soprattutto i migliori avanzi dell'antico pavimento per formare quello nuovo. A causa dei nuovi lavori in quell'area effettuati nel XVIII secolo però, è impossibile oggi stabilire cosa doveva esserci prima e in che modo il pavimento sia stato trasformato. Ciò che possiamo osservare, sono alcune caratteristiche di conservazione delle tessere che formano i motivi geometrici dei riquadri, più antiche e in peggior stato di conservazione quelle riutilizzate nel '400 e relativamente più "moderne" quelle impiegate nel '700. Ad ogni modo, il fatto che sul presbiterio, attorno al ciborio e all'altare, ci siano solo dei rettangoli malamente, casualmente ed arbitrariamente riassemblati, è la dimostrazione più certa ed ovvia del reimpiego dei materiali provenienti dall'antico pavimento. Infatti, come dimostra anche il pavimento del presbiterio della basilica di San Lorenzo fuori le Mura, in quell'area nessun maestro cosmatesco si sarebbe mai sognato di fare del suo meglio inserendovi solamente dei brutti riquadri consistenti in motivi musivi che generalmente erano impiegati per le partizioni reticolari delle navate laterali più lontane dal centro della chiesa.

Ciò significa che l'attuale pavimento del presbiterio, oltre a non poter essere nel suo disegno quello antico, è un assemblamento casuale di parte del materiale che un tempo si trovava nei pannelli originali che fiancheggiavano la fascia della navata centrale. Quale fine abbia fatto il pavimento originale del presbiterio è impossibile stabilirlo, ma è probabile che abbia seguito la stessa sorte toccata anche al resto di quello che doveva pur essere un mirabile arredo presbiteriale e di cui oggi non rimane che qualche raro frammento.

Glass descrive il numero dei pannelli sul presbiterio, lo stile dei patterns che essi contengono al fine di una presunta datazione, ma non dice nulla sul perché esistono solo dei rettangoli musivi in quell'area e delle caratteristiche che essi presentano. Si limita a dire solo che rappresentano ciò che rimane dell'antico pavimento cosmatesco. Vorrei aggiungere, anche se non sono a conoscenza dei dettagli sui lavori effettuati nel '900, che molto probabilmente dove si osserva una maggiore antichità dei motivi geometrici nella navata, questi furono costruiti riusando le tessere di pannelli più antichi provenienti forse dal presbiterio. Esaminando in dettaglio le immagini, credo di aver osservato caratteristiche diverse tra alcuni pannelli, tali da poter dire che alcuni di essi risalgono al XV secolo, altri al XVIII. I patterns di quasi tutti i riquadri sono ripetitivi e tra i più semplici del repertorio musivo cosmatesco, quasi ad indicare che gli addetti alla ricostruzione del pavimento del presbiterio non poterono o non vollero impegnarsi più di tanto nel rifare un'opera che si avvicinasse minimamente al lavoro di intarsio dei Cosmati. Motivi *ad quadratum* e *ad triangulum* che si ripetono casualmente, mescolando tessere antiche con quelle dei tempi in cui avvennero i vari restauri. Una fila di tessere esagonali di giallo antico, ma dal colore sbiadito che si perde tra l'aggressivo, seppur elegante, serpentino dei triangoli posti su ciascun lato; tessere quadrate di marmo grigio-bianco che annullano la vivacità dei triangoli di serpentino cui nulla può aggiungere qualche rara pietra di giallo. I pochi riquadri che conservano le tracce più antiche mostrano tessere originali molto frammentate, consunte dall'incuria e dal tempo, come dovrebbero essere tutte quelle veramente originali.

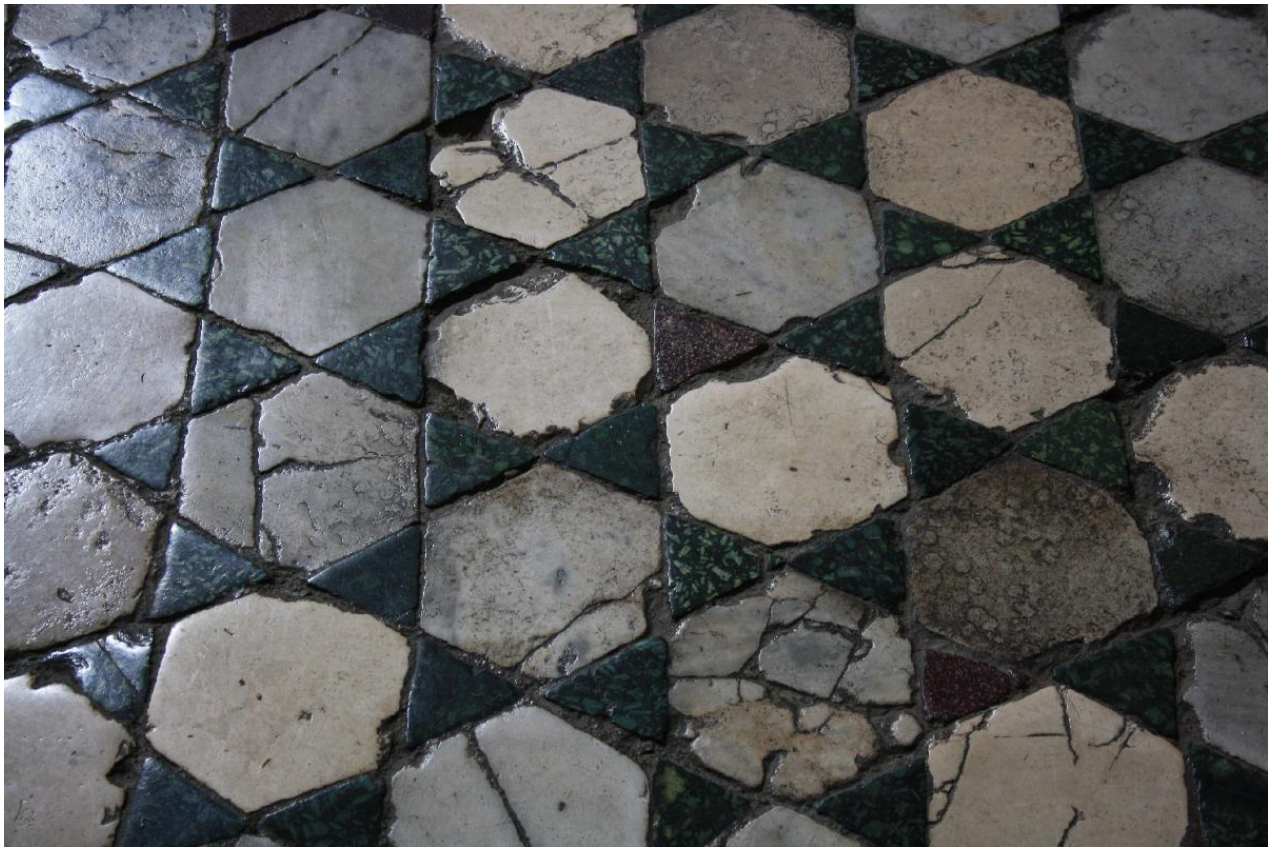
Le due immagini mostrano due motivi ad triangulum *nella stessa zona del presbiterio. Nella prima si possono osservare dettagli riferibili con più certezza ad elementi provenienti dal materiale del primitivo pavimento originale, soprattutto le tessere esagonali uniformi e frammentate di giallo antico.*

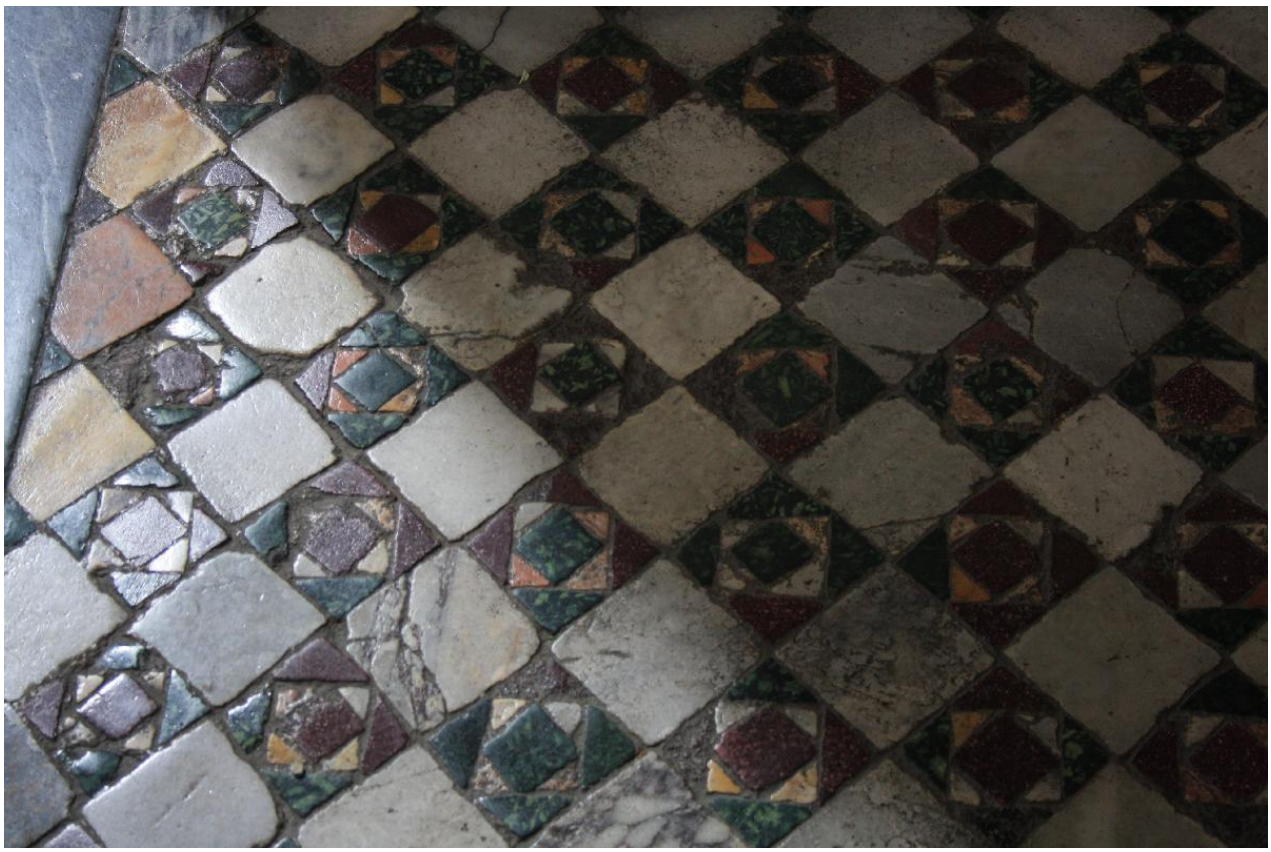
Nella seconda si notano significative differenze sia nell'intarsio delle tessere che nella qualità e stato di conservazione delle stesse che risultano essere molto più moderne delle precedenti e riferibili con ogni probabilità ai restauri del XVIII secolo.

Nell'immagine in basso, si vede un dettaglio ingrandito del motivo geometrico della prima figura, con la relativa antichità della maggior parte delle tessere tra le quali si possono distinguere alcuni inserti di epoche successive.













Nelle immagini sopra si possono vedere altre rare zone di pannelli musivi sul presbiterio che recano elementi prelevati dall'antico pavimento cosmatesco. Il pattern *ad quadratum*, sopra, mostra il modulo geometrico costituito da tre quadrati, uno dentro l'altro, ruotati tra loro di 45°. Il quadrato esterno diagonale e quello interno orizzontale sono formati da quattro triangoli, mentre il quadrato interno diagonale è formato da una tessera uniforme. Originariamente il pattern cosmatesco seguiva una simmetria cromatica tra due moduli successivi nel seguente modo: triangoli del quadrato esterno in alternanza di serpentino e porfido rosso; triangoli del quadrato interno in alternanza di bianco e giallo antico; tessera uniforme interna in alternanza di porfido rosso e serpentino. Le

A destra: due immagini di porzioni pavimentali del presbiterio che mostrano caratteristiche diverse. La figura di sinistra riprende un noto pattern usato spesso nei pavimenti precosmateschi fino alla fine del XII secolo e in seguito più raramente.
Nella foto a destra si nota il reimpiego di una tessera tagliata da una lapide epigrafica.

due immagini mostrano un dettaglio di altri riquadri pavimentali con elementi antichi in due motivi geometrici diversi.



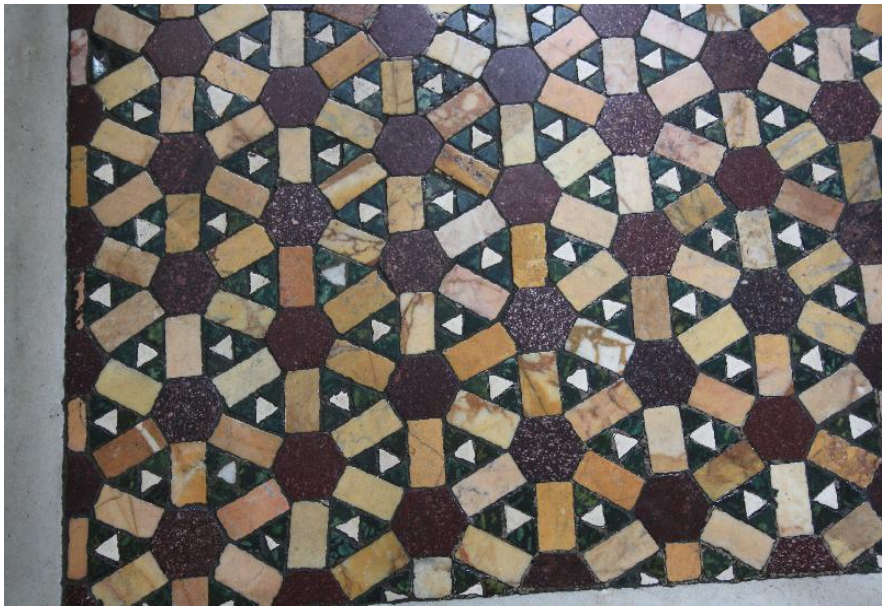






Sopra a sinistra, un riquadro che esibisce un motivo geometrico inusuale che non esito a definire il risultato di una ricostruzione arbitraria nel riuso delle tessere che si vedono.

A destra il classico motivo delle stelle cosmatesche con una discreta parte di tessere antiche e qui affianco un meraviglioso motivo di esagoni intersecantesi nello stile precosmatesco, ma di scuola laurenziana nell'uso intenso del giallo antico in contrasto con il serpentino delle campiture interne.



BASILICA DEI SANTI BONIFACIO E ALESSIO ALL'AVENTINO



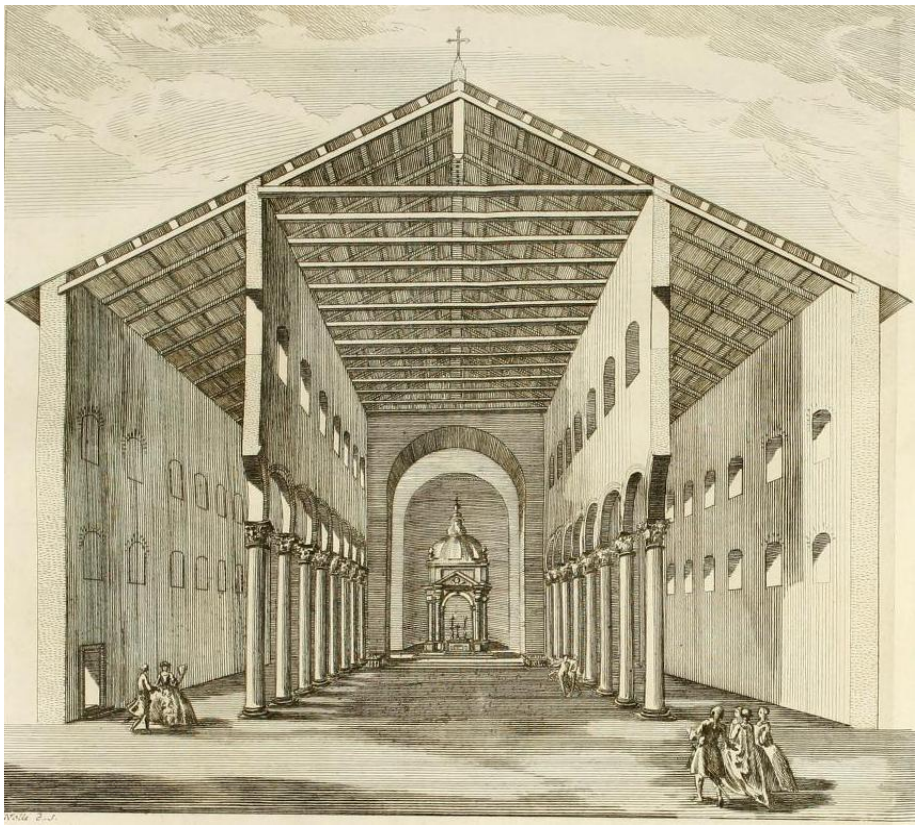
Bellissima raffigurazione della basilica tratta da Feliciis Nerinii, De Templo et Coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta, Romae, 1752

Dopo aver visitato la basilica di San Crisogono in Trastevere in una bella mattinata di sole, è d'uopo che il turista di turno compia il rito tradizionale di pranzare in uno dei caratteristici vicoli del luogo. Poi, con una bella passeggiata al fresco dell'alberato viale Lungotevere Aventino, si arriva ad una stretta salita, detta Clivio di Rocca Savella, che porta alla via di Santa Sabina. Un antico fontanile invita a rinfrescarsi e ad entrare nel "Giardino degli Aranci" per godere di una magnifica vista su Roma dall'Aventino. Il nostro viaggio, invece, prosegue pochi metri più avanti della basilica di Santa Sabina dove troviamo, a poche decine di metri la chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio, più comunemente detta di Sant'Alessio. Infatti la chiesa, le cui origini si fanno risalire al IV o al V secolo, fu dapprima dedicata a San Bonifacio e successivamente, nel X secolo, fu dedicata anche a Sant'Alessio insieme alla fondazione di un monastero. La storia delle vicende architettoniche dell'edificio religioso è abbastanza oscura e frammentaria, ma di quella che interessa più da vicino il nostro campo di indagine è da evidenziare che dal secolo X al 1231 vi erano insediati i monaci Benedettini i quali sappiamo essere stati sempre promotori di quell'arte musiva, tra cui i pavimenti, la cui tradizione era iniziata nel 1071 a Montecassino. Tuttavia, i rinnovamenti più importanti della chiesa vengono riferiti a Onorio III il quale la riedificò dalle fondamenta tra il 1216, anno di inizio del suo pontificato[1] e il 1217, anno di consacrazione della nuova chiesa di S. Alessio. Egli costruì anche la confessione dove fece mettere i corpi dei due santi che vi rimasero fino al 1680. Nel 1231 Gregorio IX trasferì in questa chiesa i monaci premostratensi, ma nel 1390 essa divenne commenda a favore del cardinale Cristoforo Maroni. Nel 1426 vi si insediarono i monaci di Vallombrosa che ancora vi sono. Nel 1703 Carlo Bartolomeo Piazza[2] scriveva: "Ella è questa Chiesa ora molto sontuosa, e magnifica, ridotta nello splendore presente dalla sollecitudine industriosa, e dalla generosa pietà del P. Angelo Porri Milanese che fu Generale di questa nobile Congregazione, il quale vi abbellì gli Altari, tolti dal mezzo della Chiesa gli antichi impedimenti, hà trasferita l'antica, e venerabile Immagine di Maria Vergine in una vaga Cappella…". Gli "antichi impedimenti" sono

[1] In alcuni luoghi si legge la data del 1215 in cui però era ancora papa Innocenzo III.
[2] *La Gerarchia cardinalizia*, op. cit. 1703, pagg. 673-674.

ovviamente gli arredi medievali: il coro, le recinzioni presbiteriali, gli amboni, ecc., che nel 1700 effettivamente venivano considerati "impedimenti" da eliminare per dare spazio alla nuova "sontuosità" barocca. Il frate Giovannangelo Porro, visse dal 1451 al 1505 e quindi è in quel periodo che vanno annoverati i lavori di eliminazione degli arredi medievali della chiesa. In seguito furono eseguiti interventi nel 1582, relativamente alla confessione e agli altari e papa Sisto V nel dichiararla titolo cardinalizio vi fece "grandi accrescimenti", tra cui il pavimento, come si legge in Forcella[3].

Dalla stessa opera di Felice Nerino, del 1752, abbiamo una "scenografia interna" della basilica dalla quale però nulla si riesce ad evincere dello stato del pavimento, perché esso non è neppure raffigurato.



Nel 1603 furono fatti abbellimenti, principalmente alla Confessione, dal cardinale Nicolò Guidi di Bagno, ma è nel 1750 che "per munificenza del cardinale Angelo Maria Quirini fu la chiesa messa nello stato attuale dai monaci con disegno di Tommaso de Marchis"[4]. Tuttavia, nessuna lastra epigrafica commemorativa di questi interventi e nessun autore ci dice qualcosa di specifico sul pavimento. Le uniche notizie che sono riuscito a trovare sono quelle derivate dalla "dottissima storia di questa chiesa", come scrive Forcella, scritta in latino da Felice Maria Nerini abate del monastero dove morì nel 1787. Ma in una così dotta opera, dove si possono vedere anche alcune sublimi incisioni della chiesa e di alcune lapidi tombali, nulla si dice del pavimento tranne la seguente illuminante frase: "Basilicae pavimentum ex opere tessellato, variis marmoribus affabre elaboratum erat, cujus plurima vestigia nunc visuntur in navibus media & transversa"[5]. L'autore parla di " plurima vestigia", di un antico pavimento tessellato elaborato o rifinito con diversi marmi. Sebbene sia difficile distinguere se egli intendesse con le sue parole un pavimento musivo interrotto da lapidi

[3] Forcella, *Iscrizioni*, VII, pag. 376: "Scorsi molti anni e minacciando la chiesa di ruinare, Sisto V nel secondo anno del suo pontificato ordinò che vi si facessero grandi risarcimenti, vi fece rifare il pavimento, la fece decorare di pitture…"
[4] Antonio Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, op. cit. vol. 3, pag. 65.
[5] Feliciis Nerinii, *De Templo et Coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta*, Romae, 1752, pag. 59.

marmoree o un pavimento tessellato composto da diversi marmi, come spesso venivano definiti, non si può avere invece alcun dubbio sul fatto che egli parli di resti pavimentali che al suo tempo osservava nella navata principale e nel transetto. Nerino, inoltre, inserisce una nota in cui cita un autore più antico, Georgius Fabricius, poeta, storico e archeologo sassone, viaggiatore in Italia nel 1550 quando pubblicò un libro intitolato Roma. Questi, in un'altra sua opera[6], evidenziava la bellezza del pavimento della chiesa: "Templum S. Alexii in vico Aventino satis pulchrum, praesertim pavimento", da cui sembra che si conservasse forse ancora nella sua interezza, nonostante la precedente distruzione dell'arredo medievale, per cui la frammentazione del pavimento come la si vede oggi è da riferirsi forse esclusivamente alle profonde trasformazioni effettuate nel 1750 da Angelo Maria Quirini[7]. Purtroppo, dalla "scenografia dell'interno" della chiesa, disegnata da Nerino nel '700, nessun particolare si riesce a vedere del pavimento a cui l'autore non sembra neppure accennare, oltre al ciborio e alle otto colonne della navata centrale. Ugualmente nulla si può dedurre dai pochissimi e ripetitivi accenni che gli altri autori ne fanno[8].



Fortunatamente, dettagli del pavimento prima dei restauri del 1750, possono osservarsi nelle dodici tavole disegnate dal nostro Lucchesi tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo. Di queste però solo sei di esse possono essere riferite stilisticamente alla bottega cosmatesca di Lorenzo, il che significa che almeno il 50% dell'opera è attribuibile a quei marmorari che più chiaramente lasciarono una firma nella decorazione del portale, a testimonianza certa che qui vi lavorarono. Come evidenzia puntualmente Glass, non vi sono testimonianze epigrafiche o documentali che attestano il passaggio dei Cosmati di Lorenzo in questa chiesa, sebbene vi siano conservate due colonne di cui una reca una iscrizione con la firma di Iacopo che però è stato dimostrato provenire dalla chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina[9]. Ma il portale e soprattutto la sua decorazione musiva, identica a quella del portale della chiesa di San Giovanni a Porta Latina, sono una testimonianza più che sufficiente del passaggio dei Cosmati sul colle Aventino. Perché, allora, nell'attuale pavimento si osservano elementi cosmateschi classici della bottega laurenziana, misti ad altri stilisticamente diversi che mostrano forti analogie con i pannelli del pavimento della basilica di Santa Maria Maggiore, anch'esso rifatto negli stessi anni, tanto da far pensare che possa trattarsi della stessa impresa restauratrice? Personalmente credo che la chiesa fosse dotata di un pavimento cosmatesco quando nel 1217 fu consacrata da Onorio III, successore di Innocenzo III il quale avrebbe potuto incaricare i suoi Cosmati di realizzare il pavimento musivo prima di quella data. Ciò che accadde in seguito è difficile da dirsi, resta di fatto che il pavimento originale fu

[6] *Antiquitatum Lubri Duo*, Basilea, 1587, pag. 237.

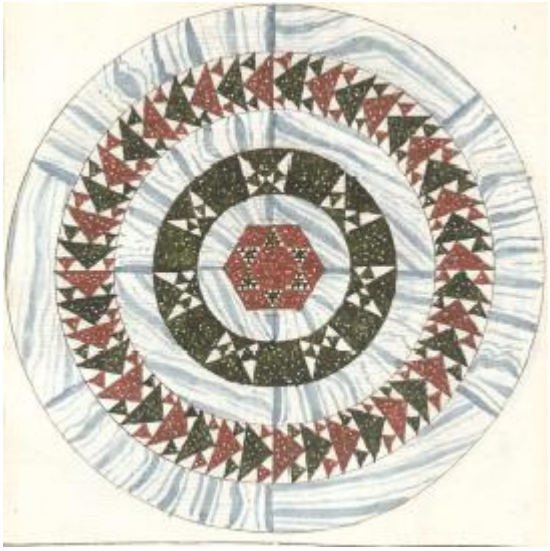
[7] Glass, op. cit. pag. 80, dice che il restauro del pavimento fatto da Quirini fu così drastico che non è più possibile poterne ricostruire la storia e quindi ipotizzare una datazione.

[8] Nibby, op. cit., pag. 65: "la nave di mezzo conserva in parte il pavimento originale di opera alessandrina"; Pietro Ettore Visconti, *Città e famiglie nobili e celebri dello stato Pontificio*, Vol 2, Parte 1, pagg. 33-34, ripete parola per parola Nibby; Attilio Zuccagni-Orlandini, *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia*, 1843, vol. 10, pag. 383: "ha tribuna e tabernacolo di finissimi marmi, e vi meritano osservazione il pavimento della nave principale che è di musaico antico…"; Alessandro Rufini, *Guida di Roma e suoi dintorni*, 1861, pag. 208: "Nella nave di mezzo si vede il pavimento antico di marmo in musaico";

[9] Una dotta e completa analisi delle vicende storiche e delle ipotesi di derivazione delle dette colonne si ricava da Luca Creti, *In Marmoris Arte Periti*, op. cit., 2010, pagg. 60 e seg.

smantellato e ricostruito forse in varie fasi, con le aggiunte di scuole cosmatesche tarde influenzate anche dallo stile meridionale, nel modo che si vede oggi che è praticamente un riadattamento di alcune parti meglio conservatesi dell'originale e di rifacimenti totali realizzati nel restauro del 1750.

Dei disegni di Lucchesi, solo uno sono riuscito a identificare nell'attuale pavimento della chiesa, ed è quello che si vede nelle due immagini che seguono.





A sinistra si vede il disegno di Lucchesi e a destra l'immagine del disco che fa parte di uno dei due quincuxes che si trovano di fronte all'altare. Il disegno della stella esagonale è identico, come anche i colori e le campiture interne alle punte. Non vi è alcun dubbio che questo disco sia stato rifatto come era in originale, eccetto per la decorazione circolare della fascia successiva con i triangoli consecutivi. Nel pavimento della chiesa si vedono altri elementi che riconducono chiaramente alla bottega di Lorenzo e molti altri che sembrano essere derivati direttamente dai restauratori del pavimento di Santa Maria Maggiore, di cui sembra addirittura che alcuni riquadri siano stati da quella chiesa trasportati in questa di S. Alessio sull'Aventino. Dall'analisi della foto a destra si osserva un lavoro di intarsio di base abbastanza preciso. Nonostante le tessere più piccole siano molto consumate evidenziando in parte la malta nella quale erano state pressate, sembra di trovarsi di fronte ad un lavoro originale anche perché tutta la simmetria del colore bianco de piccoli triangoli è rispettata totalmente nell'alternanza con il serpentino e il porfido, cosa alquanto rara nei rifacimenti e nei restauri barocchi. Ma sono dettagli, come si capisce, di difficile interpretazione la cui lettura, sulla base della sola osservazione di quanto rimane, risulta una impresa alquanto ardua. Non dal punto di vista stilistico, però, che, come si è detto, risulta evidente almeno per il 50% del pavimento rimasto, negli elementi musivi osservabili specialmente dei quincuxes davanti all'altare, nelle decorazioni di alcuni dei dischi annodati a guilloche e suddivisa in vari tronchi che, tra l'altro, sta a dimostrare l'esistenza in origine di una guilloche singola lunghissima, o di due disposte a forma di croce come si vede nella basilica di San Clemente. Insomma, non si può negare che nella chiesa vi abbiano lavorato i Cosmati, considerato il portale laurenziano; non si possono negare gli elementi stilistici riferibili ai marmorari romani della scuola di Lorenzo e neppure gli elementi spuri aggiunti nelle fasi successive dei numerosi restauri effettuati.





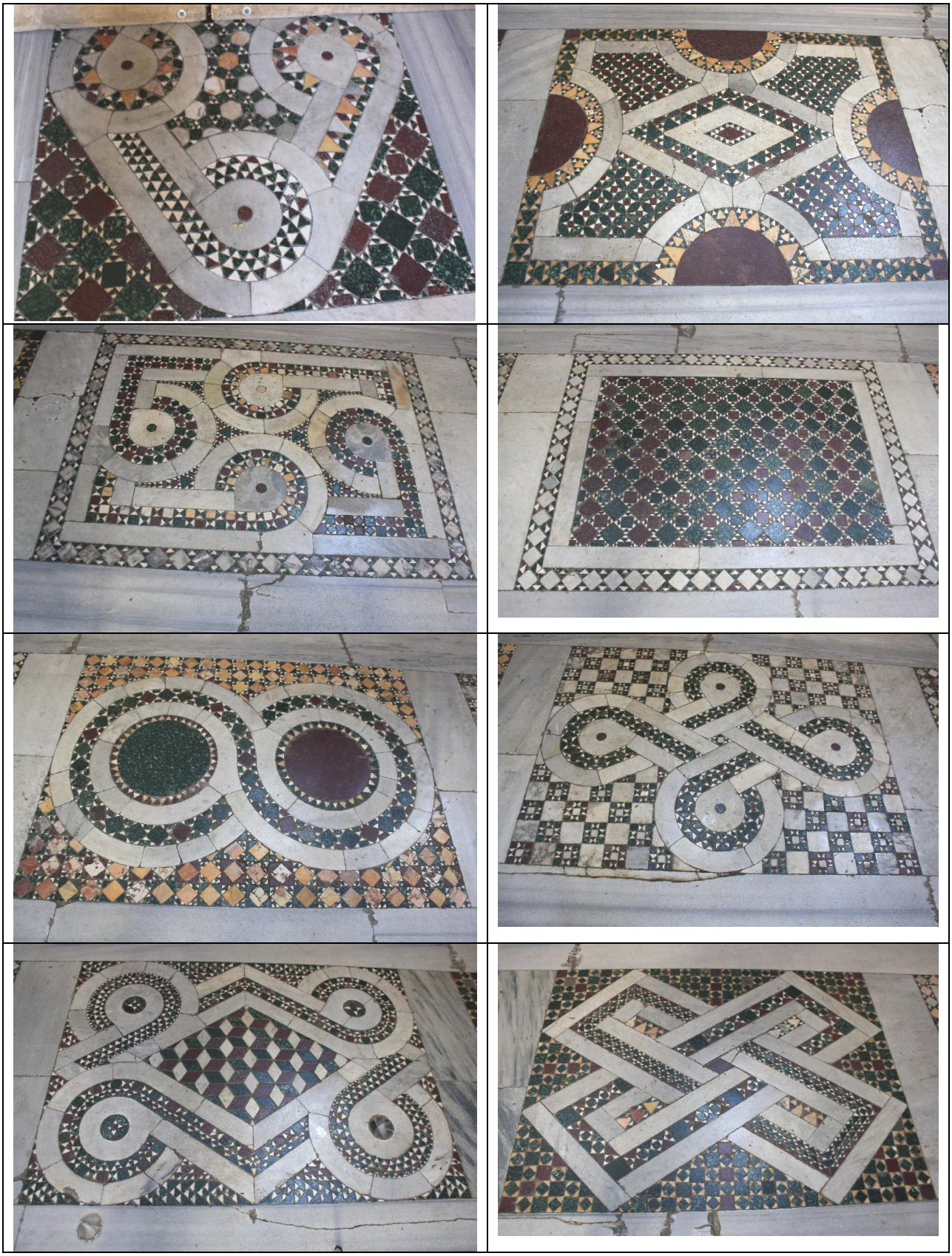
I disegni di Lucchesi riportati nelle pagine precedenti, sono l'unica testimonianza per ora conosciuta del pavimento della chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio, prima che questo fosse totalmente rifatto nel 1750 durante i restauri ed è anche l'unica possibilità di confermare o smentire, quindi, le possibili ipotesi di attribuzione a questa o a quella scuola di marmorari romani e, conseguentemente, la datazione stessa dell'opera.

La disposizione musiva odierna è in netto contrasto con le più classiche regole dei pavimenti cosmateschi. Al centro della navata è stata realizzata una fila di diciassette rettangoli, separati da una striscia di marmo bianco. Questi esibiscono motivi che esulano dallo stile classico dei pavimenti cosmateschi, abbracciando in modo molto più evidente gli stili delle scuole marmorarie siculo-campane, e sono talmente simili a quelli dello stesso tipo della basilica di Santa Maria Maggiore che viene da pensare che siano una parte di essi trasportati in questo luogo, considerato anche che i restauri avvennero nelle due chiese quasi contemporaneamente.

Questa fila centrale longitudinale viene attraversata orizzontalmente da tre file di guilloche, equidistanti tra loro, ciascuna che annoda quattro dischi di porfidi o formati da losanghe di marmo che disegnano i classici motivi cosmateschi. Davanti all'altare ci sono due quincuxes, anch'essi nello stile dei Cosmati, come anche la maggior parte dei pannelli musivi che sono sul presbiterio intorno all'altare. I motivi geometrici di questi pannelli sono i soliti della *koiné* a partire dal repertorio precosmatesco, ad eccezione di qualcuno di essi completamente rifatto in modo arbitrario. Infine, una ultima osservazione che credo possa essere importante è che, facendoci caso, i rettangoli della fila centrale della navata sono si di stile meridionale, ma solo nel disegno unitario di ciascun pannello, mentre le campiture delle fasce decorative sono formate da patterns esclusivamente di stile cosmatesco romano! Questo potrebbe spiegarsi ipotizzando la presenza, nei restauri tra il XIII e il XVI secolo, di scuole marmorarie di influenza meridionale che formarono con i listelli marmorei bianchi i nuovi disegni dei pannelli, secondo il proprio gusto, e le decorazioni musive reimpiegando parte del materiale ricavato dal pavimento antico, conservandone così i tradizionali motivi geometrici.



L'interno della chiesa, come si vede oggi con la fila centrale dei riquadri musivi.



In queste immagini si vedono alcuni dei rettangoli musivo della fila centrale. Come si può vedere, per la maggior parte di essi, il disegno generale è spesso di stile meridionale, ma le decorazioni interne sono quasi tutte di stile classico cosmatesco.





I due quincuxes che sono davanti all'altare. Anche questi, sebbene ricostruiti nelle fasce bianche, hanno le decorazioni delle strisce curvilinee e di quelle circolari, come anche i dischi in chiaro stile cosmatesco della bottega di Lorenzo (ad eccezione per il disco interno che è una ricostruzione arbitraria).



Il disco interno e le fasce musive intorno in questa zona del pavimento sembrano conservare tratti di pavimento originale, ma molte tessere appaiono essere troppo poco consunte dal tempo e dall'incuria per essere originali. Sotto, la zona dei pannelli rettangolari musivi nel presbiterio.



BASILICA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO AL CELIO

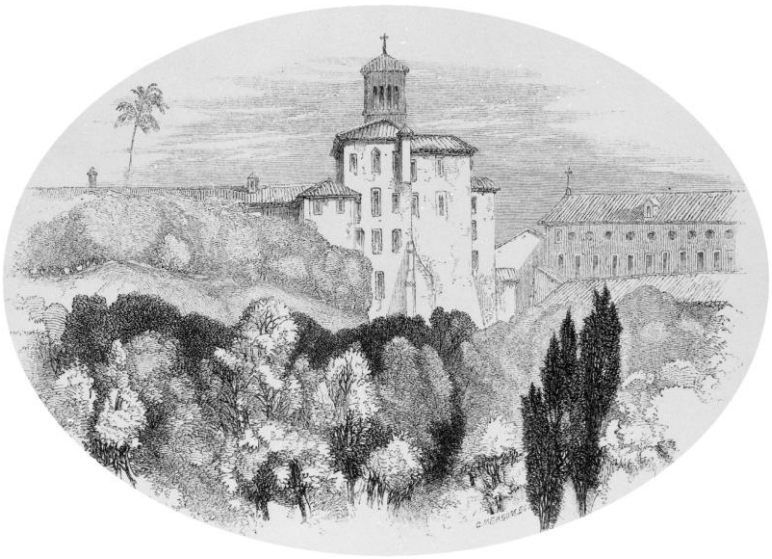


La basilica dei Santi Giovanni e Paolo come era agli inizi del Settecento. Stampa pubblicata da P. Rondinini in De Sanctis Martyribus Johanne et Paulo, Eorumque Basilica in Urbe Roma, 1707.

Premessa

Nel capitolo dedicato alla basilica di San Lorenzo fuori le Mura, ho preso in esame un aspetto interessante e poco conosciuto dei pavimenti cosmateschi, scaturito da una considerazione fatta da Doroty Glass che tentava di identificare un'epoca in cui ci sarebbe stato un presunto passaggio nella realizzazione di quincuxes annodati tra loro in successione e quelli "giustapposti", ovvero tangenti nei cerchi esterni. Secondo le ipotesi della studiosa, i quincuxes annodati tra loro in successione sarebbero una prerogativa dei pavimenti realizzati solo dalla metà alla fine del XIII secolo, quando cioè cronologicamente sono usciti dalla scena i maestri Cosmati più importanti, da Iacopo a Cosma e i figli Luca e Iacopo *alter*. Di conseguenza i quincuxes "giustapposti" sarebbero quelli più antichi, riferibili dall'epoca precosmatesca alla fine del 1250. Nella mia lunga digressione, nel capitolo di San Lorenzo fuori le Mura, ho analizzato questa possibilità cercando possibili riferimenti tra tutti i pavimenti cosmateschi noti che mostrassero queste caratteristiche e mostrando il risultato in un simpatico grafico. A mio parere, però, stando ai pochi esempi cui possiamo fare riferimento e considerate le infinite trasformazioni dovute a rifacimenti e restauri che hanno trasformato la *facies* della maggior parte dei pavimenti antichi, non è possibile poter affermare con certezza quale sia la soluzione più antica. Basandosi sull'osservazione di ciò che rimane, sembra abbastanza intuibile che la soluzione dei quincuxes giustapposti appare essere quella più semplice nella realizzazione pratica e quindi, probabilmente la più antica, ma essa è testimoniata in modo certo almeno fino al pavimento della cripta di San Magno, nella cattedrale di

Santa Maria in Anagni, firmato da Cosma con i figli Luca e Iacopo e datato 1231. Quincuxes annodati, invece si vedono in pavimenti precosmateschi, appunto come San Lorenzo ed altri, che appaiono così in contraddizione storica, scambiando il moderno con l'antico: ma è veramente così? Glass basa le sue ipotesi su alcune presunte datazioni sicure, come il pavimento che sta nella cappella del *Sancta Sanctorum* in San Giovanni in Laterano, datato tra il 1277 e il 1280, sebbene non vi siano iscrizioni che lo confermino; ma l'evidenza stilistica potrebbe confermare una datazione più antica di almeno un secolo. Lo stesso discorso vale per San Lorenzo fuori le Mura, come ho dimostrato in questo volume. Con la basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Glass fa lo stesso discorso e, osservando la serie di tre quincuxes annodati in successione che secondo lei sono "scampati ai restauri", ne stabilisce la datazione alla seconda metà del XIII secolo[1]. Ma l'evidenza stilistica di molti elementi del pavimento che sembrano essere stati conservati in modo quasi integro, e di cui Glass non accenna nel suo volume, danno non solo una conferma certa dell'attribuzione del pavimento a Magister Cosma, ma anche la datazione sicura entro e non oltre il 1230. Tuttavia, non è da escludere, a mio avviso, la possibilità che l'opera di Cosma possa essere considerata non solo come una realizzazione nuova per la basilica, ma anche come il risultato di un accurato restauro o rifacimento di un più antico pavimento dovuto ai suoi predecessori della stessa famiglia.



La basilica in un disegno di Georg Vivian del 1848

La storia della basilica, brevi cenni cronologici.

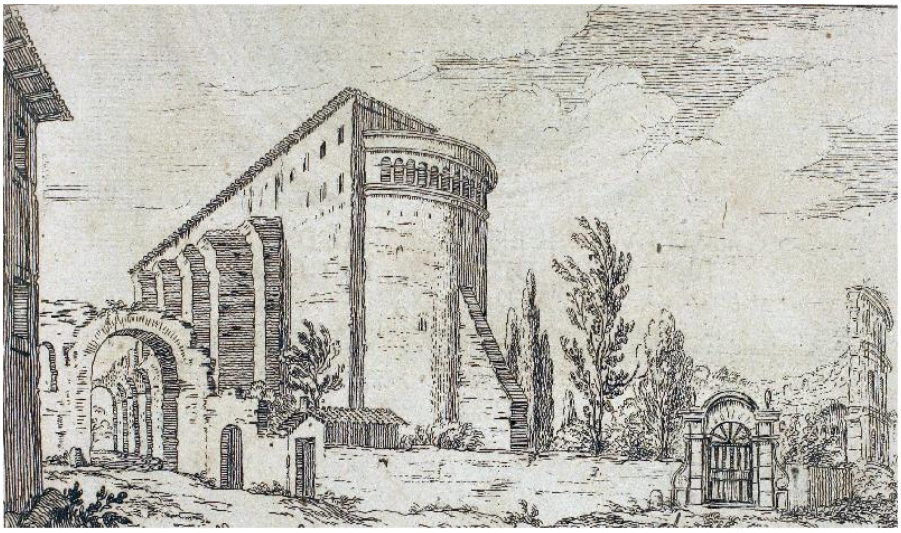


Veduta della basilica, con il campanile in una incisione di Giuseppe Vasi del 1748. Il panorama era quello che si presentava al viandante percorrendo l'attuale Via di San Paolo della Croce, dalle vicine chiese di a Santa Maria in Domnica e San Tommaso in Formis.

La basilica sorge sul Clivio di Scauro, sulla sommità del monte Celio, per cui viene detta anche basilica celimontana. Venne costruita verso la fine del IV secolo dal senatore Bizante, o forse da un suo figlio chiamato Pammachio, su un sito anteriore, risalente al I-II sec., e utilizzato già come *domus ecclesiae*, da comunità cristiane. Secondo la tradizione, in questo sito vi era l'abitazione dei due fratelli

[1] D. Glass, op. cit. pag. 96.

Giovanni e Paolo che ivi subirono il martirio nel 362, durante il regno dell'imperatore Flavio Claudio Giuliano ed il luogo esatto del martirio sarebbe ancora oggi indicato da una epigrafe del XVI secolo posta al centro del pavimento: "LOCUS MARTYRII SS. IOANNIS ET PAULI IN AEDIBUS PROPRII". L'edificio originale venne saccheggiato dai Visigoti di Alarico nel drammatico Sacco di Roma del 410, successivamente da un sisma nel 442 e nel 1084 fu di nuovo saccheggiata dalle truppe normanne di Roberto il Guiscardo che evidentemente la mandarono in rovina al punto che papa Pasquale II ritenne necessario un importante intervento di restauro architettonico. Così, tra il 1099 e il 1118, la chiesa fu rifatta quasi nuova, con l'aggiunta del campanile e del portico a sostituzione dell'antico nartece. Ma Forcella[2], nel suo riepilogo delle "innovazioni" fatte all'edificio, data queste costruzioni a qualche decennio dopo, ad interventi dovuto secondo lui ad un non bene identificato cardinale Giovanni Conti, titolare della chiesa: "Nel 1157 fu compiuta e consacrata questa chiesa fatta rifare dai fondamenti da Giovanni Conte[3], cardinale titolare. A quest'epoca appartiene il portico, il musaico che si vede nel pavimento della navata maggiore e della tribuna ove si vedeva un ciborio, che più non esiste, opera dei celebri Cosmati" nella quale frase, l'autore sembra voler dire che il pavimento cosmatesco è opera del 1157, riferimento da tenere presente quando faremo l'analisi del litostrato. Forcella continua, quindi, con la breve cronologia delle innovazioni e delle date importanti nella storia dell'edificio, ricordando che "nella domenica delle Palme del 1256 nel secondo anno del suo pontificato Alessandro IV consacrava l'altare maggiore. L'anno 1587, il cardinale Antonio Caraffa, ristaurò la chiesa… attenendoci all'iscrizione che si legge nel piccolo vestibolo della sagrestia, l'anno 1589 la chiesa sarebbe stata nuovamente risarcita, gli altari rimossi dal loro sito per cura del cardinale di Norfolch e fatta la consacrazione dal cardinale Vincenzo Maria Orsini". Sempre Forcella ci informa che nove anni dopo Agostino Cusani, un altro cardinale titolare, fece fare il soffitto di legno nella navata centrale e istoriare con pitture la tribuna e, infine, eletto cardinale Fabrizio Paolucci (1715-1718), alcuni anni prima della sua morte (1726) fece effettuare lavori di ammodernamento della chiesa fino a ridurla nello stato attuale.



Disegno della zona absidale della basilica pubblicato da Philotée Francois Duflos in Vitae et res gestae pontificum romanorum, del 1751.

[2] Forcella, *Iscrizioni*, X, introduzione: basilica dei SS. Giovanni e Paolo.

[3] Il Giovanni Conte, cardinale titolare della chiesa, citato da Forcella, potrebbe essere identificato con Giovanni Conti della famiglia dei Conti di Segni, cardinale dal 1150.

La storia del pavimento cosmatesco

Nelle immagini in basso, a sinistra si vede il primo quincux immediatamente dopo l'ingresso del portale cosmatesco. Dalla foto, possiamo immaginare nei tempi antichi che quando si apriva il portone al mattino, la luce del sole mattutino irradiava i quincuxes allineati dopo l'ingresso facendo luccicare le tessere gialle e ravvivando quelle di porfido e serpentino in uno sfavillare emozionante di colori.
Nella foto a destra, uno scorcio del pavimento della navata centrale, composto da fasce musive longitudinali e trasversali fatte di materiali del '700, moderni, tessere antiche e forse interi elementi, come il disco di porfido con il fiore della vita, preso integralmente dall'antico pavimento cosmatesco.

Le citazioni del pavimento nelle fonti antiche sono rare, come sempre, e quelle che sono riuscito a trovare, integrate con quelle di Glass, sono le seguenti. La più antica è certamente quella di Pompeo Ugonio[4] che in poche parole così descrive il pavimento: "Il suo piano era con varij lavori leggiadramente di mille colori intarsiato, di quale opera ne rimane gran parte nella nave principale" facendoci capire che già al suo tempo, nel 1588, il pavimento originale era stato disfatto e ricomposto in varie parti nella sola navata centrale e, più o meno, nel modo che si vede oggi. Infatti, Ugonio, nelle pagine successive, scrive che i restauri dovuti al cardinale tedesco Guglielmo Hencauort, sotto papa Adriano VI (1459-1523), non furono tali da scongiurare che la chiesa dopo pochi decenni ricadesse in rovina e nella totale fatiscenza, così che i cardinali Sans e Caraffa furono costretti a rinnovare l'edificio per cui il primo (cardinale Sans) "con molta spesa riparò le rovine di questo antico Titolo circa dieci anni fa (quindi attorno al 1570), rifece i tetti, rassettò i muri, ornò gl'altari, fecevi il choro, accomodò il lastrico, rinovò il portico, & ridusse la chiesa di SS. Giovanni & Paolo in quella pulitezza & splendore che la dignità del culto divino ricercava"[5]. E' molto probabile quindi, che nel 1500 il pavimento fosse già ridotto in un assetto di vari pezzi ricomposti o ritagliati dall'originale in cui, purtroppo, il disegno unitario primitivo era ormai definitivamente perduto, come sembra attestare anche Rondinini quando, a proposito dei restauri eseguiti ai tempi di Pio V (1504-1572), così scrive: "…et pavimentum annorum tractu corruptum instravit"[6] e a pag. 157, descrivendo i restauri del cardinale Howard: "pavimentum partim rude, partim mirae est elegantiae & opere tessellato elaboratum", confermando forse ancora una volta che la parte "rude" potrebbe essere quella senza mosaico cosmatesco e quella "mirae", ovvero quella magnifica, la parte tessellata.





Maggiori informazioni si ricavano da Padre Germano da San Stanislao[7], specie per le notizie relative allo stato del pavimento nel XVII e XVIII secolo: "Il pavimento a mosaico dopo la demolizione della *schola cantorum* e della

[4] *Historia delle Stationi di Roma*, op. cit., Roma, 1588, pag. 29.
[5] Ugonio, op. cit. pag. 30.
[6] R. Rondinini, *De Sanctis Martyribus Johanne et Paulo, Eorumque Basilica in Urbe Roma*, Romae, 1707, pag. 139.
[7] Padre



Il lato destro del portale cosmatesco con la splendida decorazione in paste vitree di vari colori , con in basso la statua del leone

confessione *ad locum martyrii*, era restato interrotto e supplito nelle parti mancanti con lastre di porfido e granito. Il coro non aveva più, è vero, la sua cattedra ed i sedili di marmo coi postergali di pietre finissime, coronati da archetti, sostenuti da piccole colonnine tutt'intorno; però manteneva ancora la sua forma primitiva. L'unico sfregio che deturpava la cara architettura del tempio, erano i quattro piloni eretti a proporzionata distanza, in mezzo alle colonne delle navate, per meglio assicurare il tetto della basilica. Ora il cardinale Fabrizio Paolucci, avendo preso nel 1697 questo titolo, pose tutto il suo cuore ad abbellirlo, e, senza troppo badare a quel che faceva, vi guastò ogni cosa, distruggendo gli ultimi avanzi antichi che vi trovò…Fu abbassato di una buona metà ed ingrandito il piano del presbiterio, portando l'altare più innanzi…Le quattro colonne di marmo greco. L'epistilio e gli altri marmi bianchi del *ciborium* della confessione furono segati anch'essi, e servirono a fare le fasce del pavimento[8]. L'antico tessellato cosmatesco fu scomposto, tranne una parte soltanto; e coi pezzi trovati in buono stato si composero nuovi disegni egregiamente coordinati alla moderna architettura della basilica[9]. Alcuni specchi però furono interamente rifatti, ed è facile di riconoscerli a prima vista; come quasi interamente fu rifatto il bel tappeto innanzi alla confessione, fra la basilica e l'altare".

Purtroppo l'autore ci offre solo piccoli indizi e non discerne chiaramente quali siano le parti completamente rifatte da quelle rimaste antiche. Tuttavia, credo che la zona pavimentale della navata centrale sia quella maggiormente rifatta nuova, mediante il riuso delle tessere antiche e piccoli "specchi" dislocati sul presbiterio, mentre i quincuxes che sono all'inizio della chiesa, possono riferirsi al pavimento antico. E secondo Glass, l'assetto del pavimento settecentesco voluto da Paolucci, pare si sia mantenuto fino ai nostri giorni, siccome alcune immagini riprese prima e dopo i restauri del 1911 non mostrano alterazioni significative[10].

Altri riferimenti minori, che nulla ci dicono in più di quanto abbiamo appreso dalle precedenti fonti, si trovano in vari autori. Francesco de Ficoroni[11]: "…ma la pulizia del nuovo ristoramento e l'antico pavimento tessellato, la rendono di maestosa vista"; Joseph Melchiorri[12]: "il pavimento è d'antico musaico di pietruzze e marmi di diversi colori"; Antonio

[8] Questa notizia è molto importante nell'indagine storica dei pavimenti cosmateschi. Infatti, spesso si può osservare come nei pavimenti rifatti, anche nel XVIII secolo, vi siano inserite, quali guide delle bande di mosaico, fasce di marmo bianco risalenti ai tempi dei restauri e, più raramente, mescolate, fasce di marmo bianco (ingiallite dal tempo) molto antiche, presumibilmente del XII-XIII secolo. Questa notizia dimostra storicamente il riuso per il rifacimento dei pavimenti cosmateschi, dei marmi provenienti dagli smantellati arredi religiosi medievali.

[9] Anche questa è una interessante notizia che dimostra, come ho esposto in varie mie ipotesi in questo libro, come nei restauri del XVII e XVIII secolo si scegliessero le parti meglio conservate dei pavimenti cosmateschi per riformare nuovi litostrati, conformi all'antico o per disegni di nuova concezione, come in questo caso. A mio avviso, tali nuovi disegni possono essere individuati maggiormente nelle fasce latitudinali della navata centrale che incrociano quelle longitudinali, dove centro vi è l'inconsueto disegno di un ottagono che è riprodotto per un quarto anche davanti al presbiterio. Mi sembra ovvio credere che la parte non scomposta citata da Stanislao, sia da identificarsi nei quincuxes ed in alcuni riquadri con una enorme stella che esaminerò tra poco.

[10] Glass però non sembra accennare a dei restauri di cui parlano autori moderni (si veda il sito web medioevoroma.it), che sarebbero avvenuti tra il 1852 e il 1860.

[11] *Le vestigia e rarità di Roma antica*, 1744, pag. 87.

[12] *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, 1836, pag. 93.

Nibby[13]: "il pavimento è ornato in parte da una specie di mosaico composto di pietre di vario colore, porfido, serpentino, ecc., tratto da antiche fabbriche, e di penosa e di difficile esecuzione, del genere di quelli che gli antichi appellavano *opus alexandrinum*"; G.B. Cipriani[14]: "…un bel pavimento compartito di marmo e porfido"; Antonio Nibby[15]: "la nave di mezzo conserva in parte il pavimento originale di opera alessandrina"; Erasmo Pistolesi[16], che sembra ripetere il Nibby: "d'antico musaico è il pavimento, cioè di pietruzze di diversi colori, porfido, serpentino, marmo bianco, ecc. di difficile esecuzione…". Come si vede da queste citazioni, nessun autore dice niente di più a quanto già conosciuto, mentre Rondinini ci conferma che un pavimento musivo esisteva anche sul presbiterio: "Pavimentum affabre tessellato etiam sive vermiculato opere instratum est"[17].

Un pavimento di Iacopo o di Cosma?

A tutto ciò posso aggiungere una interessante analisi pubblicata da padre Stanislao, cui Glass non accenna, sull'attribuzione del pavimento musivo ad una delle botteghe marmorarie romane. In effetti, una iscrizione un tempo esistente "nel lato della base delle colonne del ciborio verso la nave maggiore"[18], come scrive Forcella, il quale però la data erroneamente al 1157, e che fu letta dal Gualdi e riportata nel manoscritto latino *Epitaphia et insignia nobilium familiarum in ecclesiis Urbis*, che sta nella Biblioteca Vaticana, Lat., 8253, 182v, riportata in seguito da Forcella e tutti gli altri autori, richiama il nome di Cosma:



Ma l'iscrizione si trovava sul ciborio e non nel pavimento, e quindi non costituisce, come giustamente rileva Glass, una prova diretta con la quale attribuire senza incertezze la paternità del pavimento al noto maestro romano. Neppure possiamo essere certi che tale iscrizione si riferisse a tutte le opere musive della chiesa, cioè al pavimento e anche a quelle relative all'arredo liturgico, eseguite interamente dalla bottega di Cosma. Altre iscrizioni che accennano a questi maestri non ve ne sono, se si eccettua una che riporta il nome di "Magister Jacobus", che però è stata con certezza riferita ad un canonico e maestro nelle arti letterarie che nulla ha a che fare con i nostri *magisti romani* marmorari. Secondo quanto ho potuto constatare di persona, stando all'evidenza stilistica e dopo aver acquisito l'esperienza visiva dei diversi altri pavimenti esistenti in Roma, in Anagni, a Civita Castellana e a Ferentino di mano laurenziana, sono del parere che il pavimento della basilica dei Santi Giovanni e Paolo sia da attribuire con ogni probabilità a Cosma I, il quale avrebbe potuto eseguire anche solo un rifacimento-restauro di un più antico pavimento precosmatesco anch'esso eseguito, quasi sicuramente, o da suo nonno Lorenzo o da suo padre Iacopo.

---

[13] Antonio Nibby, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, 1830, pag. 166. Nibby ci sorprende con questa descrizioni, come se non sapesse bene di cosa stia parlando. L'*opus alexandrinum* è notoriamente una tecnica diversa, che impiega materiali diversi, rispetto all'*opus tessellatum* dei Cosmati. Inoltre, nella sua breve, confusa e oscura descrizione, sembra non saper bene spiegare ciò che ha visto nel pavimento della chiesa.

[14] *Descrizione itineraria di Roma*, 1838, pag. 39.

[15] *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, parte prima, vol. 3, pag. 65.

[16] *Descrizione di Roma e suoi contorni*, 1846, pag. 244.

[17] Rondinini, op. cit. pag. 163.

[18] Forcella, *Iscrizioni*, X, 5, n. 3.

L'attribuzione del pavimento a Cosma è vista in modo positivo anche da padre Stanislao il quale, così si esprimeva nella sua opera[19]: "Ora a chi si debbono attribuire i lavori alessandrini della basilica del SS. Giovanni e Paolo? Noi abbiamo sul luogo la memoria della seguente iscrizione riferita dal Suarez, che ci ricorda il nome di un Cosmato…Il *Cosmas* che lavorò il ciborio ai SS. Giovanni e Paolo, è l'avo di Cosmato, nipote di Lorenzo. E poiché questo primo Cosma aveva nel 1227, quando lavorò in Anagni, grandi i suoi figli Luca e Iacopo, maestri con lui; egli può bene aver lavorato al Celio molti anni innanzi, sul finire del XII secolo che è il tempo dei cardinali titolari Conti e Cencio, promotori dei lavori in questione. Fortunatamente, mentre mi accingevo a pubblicare le presenti mie osservazioni, ho scoperto fra gli avanzi dispersi dell'antica basilica un pregevole frammento, che, senza ombra di dubbio, ritengo per la cimasa[20] del nostro ciborio. E' una base quadrangolare di venticinque centimetri di lato, sopra a cui, mediante un piede elegantemente tornito si posa un globo tagliato a spigoli, ed in mezzo agli spigoli decorato con quel ricco mosaico a smalto, che nella scuola cosmatesca è chiamato *opus ex auro vitris*. Sulla sommità del globo è piantata una bella croce di bronzo. Ho detto poi non aver ombra di dubbio di ciò che fosse questo membro di architettura; imperocchè non conosco altro uso nell'arte antica, a cui esso possa essere stato adoprato. Ora sopra una delle facce della base di esso vi è l'iscrizione

Sotto: il reperto descritto da Stanislao e risalente all'epoca di Cencio.



† CINTHIVS IN
DIGNVS PRESB
TERFIERIFECIT

Il quale *Cinthius*, *Cintius*, o *Cencius*, è il cardinal Cencio. Egli fu nominato *presbyter* dei SS. Giovanni e Paolo nell'ultimo decennio del secolo XII, e ne tenne il titolo fino al 1216, quando fu assunto al sommo pontificato. La paleografia dell'iscrizione corrisponde egregiamente al suddetto tempo, che è appunto quello in cui il *magister* Cosma si faceva ammirare per i rari suoi talenti nella scoltura dei monumenti cristiani".

La datazione del pavimento da parte di Stanislao, quindi è quella degli ultimi anni del XII secolo. Ora, il cardinal Cencio nacque ad Albano nel 1150 circa e morì a Roma il 18 marzo del 1227. Fu prima canonico della basilica di Santa Maria Maggiore, quindi ciambellano pontificio nel 1188. Dal 1189 fu denominato anche come Cencio *camerario* per aver ricoperto la carica di camerlengo. Nel 1193 fu eletto cardinale da papa Celestino III. Papa Innocenzo III lo elevò al rango di cardinale-presbitero dei SS. Giovanni e Paolo nel 1200. Alla morte di Innocenzo III, Cencio venne eletto papa Onorio III nel 1216. Da questa cronologia, risulta che una datazione del pavimento "sul finire del XII secolo", come proposta da Stanislao può essere accettata, ma non l'attribuzione a Cosma, se si considera che il Iacopo nel 1185 era appena giovanotto apprendista e collaboratore con il padre Lorenzo nei lavori della cattedrale di Segni. Infatti, volendo assumere per ipotesi che nei lavori della cattedrale di Segni, nel 1185, il giovane Iacopo avesse almeno 15 anni per aiutare il padre Lorenzo come collaboratore, quindici anni dopo, nel 1200 egli avrebbe avuto 30 anni. Ammesso che egli a 20 anni avesse avuto il primo figlio, Cosma, questi avrebbe dovuto avere 10 anni nel 1200 (infatti nel 1204 Iacopo lavora da solo nella cattedrale di Ferentino), e circa 20 anni quando furono terminati i lavori della cattedrale di Civita Castellana nel 1210, quando cioè il padre Iacopo ne aveva 40 anni. Da questa non facile cronologia ipotetica, emerge che Cosma doveva essere troppo piccolo in età nel 1200, quando

[19] P. Germano da San Stanislao, op. cit. Roma, 1894, pag. 407 e segg.

[20] La cimasa è una modanatura curva e sporgente a forma di gola. Dall'architettura greca e romana prende anche il nome di sima costituendo la parte terminale delle cornici ed era in genere ornata con palmette ed altri elementi decorativi.

L'interno della basilica in cui si vede a sinistra una parte della fascia centrale del pavimento musivo, a destra una delle fasce latitudinali che la intersecano.

Innocenzo III elevò Cencio al rango di cardinale-presbitero della basilica dei SS. Giovanni e Paolo. Se si ipotizza, quindi, che in questo tempo di sicuri rifacimenti, restauri e modifiche della chiesa, promossi da Cencio, il pavimento fosse fatto da Iacopo, di cui personalmente vedo le maggiori tracce stilistiche oggi che analizzerò tra poco, allora Cosma risulterebbe il vero e solo autore del ciborio in cui è stata trovata l'iscrizione che ne attesta la paternità. La mia ipotesi fa entrare in ballo Iacopo per il rifacimento del pavimento cosmatesco presumibilmente a partire dal 1200, coadiuvato forse dal giovane figlio Cosma, entro il 1216, quando ormai a pavimento ultimato, realizzò da solo il ciborio e forse altre suppellettili dell'antico arredo. Infatti, Cosma, nel 1210, come detto prima, è riportato insieme al padre nell'attestato di paternità delle opere cosmatesche nella facciata del duomo di Civita Castellana, ed egli doveva avere quasi sicuramente meno di 20 anni[21].



L'attribuzione del pavimento a Iacopo di Lorenzo, realizzato forse tra il 1200 e il 1203, concorda con l'evidenza stilistica dell'artista che si osserva nelle caratteristiche riconoscibili con sufficiente chiarezza in alcuni elementi del pavimento odierno, come i quincux di tipo precosmatesco, l'uso del giallo antico nei canoni della bottega di Lorenzo e soprattutto le caratteristiche stelle, molto frequenti nei pavimenti di Iacopo, tra le quali si distinguono in modo particolare quelle di grandi dimensioni poste sul presbiterio e che vedremo tra poco. Questa conclusione si ricollega a quanto detto all'inizio di questo capitolo sulla

[21] Secondo Luca Creti, *In Marmoris Arte Periti*, op. cit, pag. 19, la scomparsa del maestro Iacopo coincide all'incirca con quella di Innocenzo III (1216). Inoltre Creti, nel suo eccellente capitolo sul portale della cattedrale di Civita Castellana, analizzando l'iscrizione che riporta i nomi dei due artefici, ritiene che "Cosma, menzionato in modo familiare ed affettuoso come *filio suo carissimo*, svolse un ruolo senz'altro minore, sia nella fase progettuale che in quella esecutiva: sicuramente era molto giovane, e stava forse ancora completando il proprio periodo di tirocinio presso la bottega paterna".

successione cronologica dei quincuxes annodati e quelli giustapposti. Per quanto detto finora, non si comprende come Glass abbia datato per ben due volte il pavimento di questa basilica alla seconda metà del XIII secolo, quando la scuola cosmatesca era ormai definitivamente scomparsa! Addirittura arriva a credere che fino a quel tempo la chiesa non fosse per nulla dotata di un pavimento musivo[22]! Se le mie ipotesi sono corrette ed il pavimento attribuibile a Iacopo, allora si ha una ulteriore dimostrazione che i quincuxes annodati non sono da considerarsi per forza una caratteristica dei pavimenti cosmateschi della metà del XIII secolo, ma una delle scelte adottate dai maestri marmorari romani senza soluzione di continuità, a seconda degli stili di ogni artefice e delle esigenze legate ad ogni singola committenza.

Analisi del pavimento



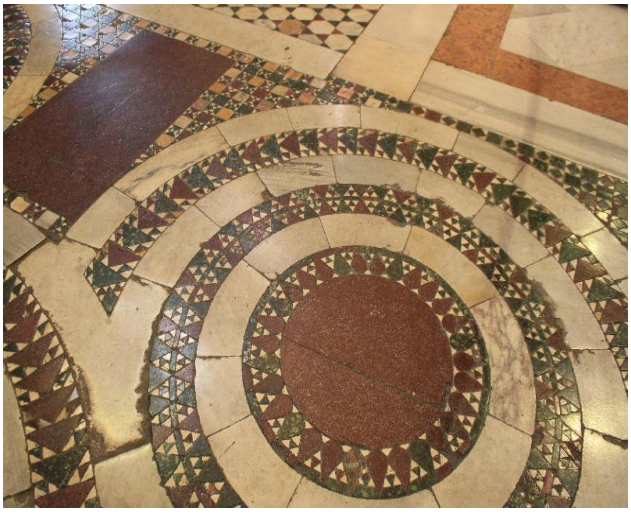
La foto sopra riprende un dettaglio di una fascia curvilinea di decorazione del terzo quincux. La disposizione delle tessere, il loro incastro, l'assenza pressoché totale delle fughe tra le tessere, la simmetria policroma rispettata in modo totale tra le tessere triangolari di riempimento e la successione dei rombi, due di serpentino e una di porfido, la precisione dell'intarsio e del disegno geometrico, nonostante piccoli ritocchi e lo stato di alcune tessere bianche, porta a credere, insieme alla Glass, che questa zona del pavimento possa essere realmente scampata ai rifacimenti distruttivi che nei secoli hanno trasformato gli interni e l'intera *facies* della basilica. Anche le fasce marmoree bianche sembrano essere molto antiche, sebbene, come scrisse padre Stanislao, queste potrebbero essere state segate dagli antichi marmi dell'arredo medievale. In questo caso, però, e come si vede chiaramente dalla foto, anche le fasce di marmo sono totalmente

[22] Glass, op. cit., pag. 96 "…there is a good possibility that the Cosmatesque pavement was not installed until the second half of the thirteenth century".

aderenti alle bande musive, in un incastro che sembra essere quello originale e che raramente è dato vedere nei pavimenti ricostruiti nel XVII-XVIII secolo. La zona dei tre quincuxes è anche la sola del pavimento di questa basilica che si mostra totalmente nello stile dei Cosmati, per quanto riguarda il disegno unitario del litostrato.







In questi quincuxes possiamo forse ancora ammirare tutta la straordinaria bellezza del vero lavoro cosmatesco di Iacopo. L'uso frequente delle stelle nelle ruote, l'equilibrato ed armonioso uso del giallo antico nella ricchezza del porfido e del serpentino; la simmetria nelle specchiature dei motivi geometrici e nell'alternanza dei colori delle tessere; I classici patterns delle campiture e delle fasce curvilinee; le geometrie dei dischi delle ruote dei quincuxes, in cui non manca mai l'esagono generato dall'uso di vari moduli base. Infine, l'insieme di

questa armonia geometrica e cromatica che sposa quella classicità romana ispirata all'antichità che si ritrova anche nell'uso generoso di meravigliose lastre rettangolari di porfido rosso antico. Già in questi primi tre quincuxes si ritrova tutta l'arte del maestro Iacopo, ma se non bastasse, proverò ad aggiungere altri elementi altrettanto importanti del suo stile che si trovano sparsi in questo pavimento sopravvissuto come *disiecta membra* dell'antico.



Un disco di porfido originale, frammentato, al centro del terzo quincux. La decorazione esterna è stata manomessa perchè "risarcita" nei restauri. E' ovvio che nell'originale I piccoli triangoli scaleni dovevano essere tutti di giallo antico che insieme ai triangolini di serpentino produceva un effetto cromatico meraviglioso. Essendosi staccate molte delle tessere, sono state supplite con quelle bianche e qualcuna di marmo rosa.

Tra gli altri elementi dello stile di Iacopo e della bottega cosmatesca laurenziana in generale, troviamo il fiore della vita raffigurato esattamente come negli altri pavimenti attribuiti a questi maestri e il triangolo di Sierpinski. Probabilmente questi elementi formavano due ruote appartenenti ad altri quincuxes che dovevano trovarsi nella fascia longitudinale della navata centrale e che furono smontati durante I rifacimenti antichi.



Il fiore della vita. Un simbolo onnipresente nei pavimenti cosmateschi della bottega di Lorenzo, come ci ricordano I monumenti di Ferentino, Anagni, San Clemente a Roma, ecc. Qui si può vedere che le tessere oblunghe di porfido sono tutte frammentate e le campiture che formano triangoli sferici con le tessere oblunghe di serpentino, contengono il disegno frattale di Sierpinski di secondo livello. Il materiale è originale, e forse tutto il disegno, ma l'intervento dei restauri è ben visibile in più parti.



Un altro fiore della vita, inserito sempre in una delle fasce musive ricostruite, è totalmente di porfido rosso. Questo, con l'eccezione di quattro sole tessere nere triangolari piccole (cosa incredibile!) inserite in un maldestro ritocco, si mostra originale nella sua interezza e si è conservato molto bene. Come si può vedere, la mano del maestro insegna come doveva essere intesa la proprietà di simmetria policroma nelle campiture musive di questi motivi geometrici. Di contro, si notino le tessere gialle inserite tra quelle bianche nelle stelle dei quadrati esterni, per rendersi conto che questa proprietà non era forse stata ben capita nei restauri antichi.

E' anche ovvio che questi simboli non potevano essere impiegati nell'intento originale in fasce musive come quelle che si vedono oggi e pertanto è l'unica spiegazione è che esistessero altri quincuxes nella fascia centrale della navata dove questi venivano inseriti nelle rotae. Qui affianco si ha un'altro elemento tra I più caratteristici ed importanti del repertorio dei Cosmati di Lorenzo: il triangolo di Sierpinski, raffigurato anche in Anagni, in San Clemente, in San Gregorio, a Civita Castellana, ecc. Qui realizzato tutto in porfido, l'intarsio, sia interno che esterno, sembra essere originale ed è probabile quindi che l'intero elemento sia stato staccato e reimpiegato.



Quanto abbiamo visto prima, risulta abbastanza familiare e facile da identificare nel repertorio dei Cosmati. L'elemento che vado a descrivere adesso, invece, pur non essendo nuovo, credo sia sfuggito all'indagine dettagliata degli studiosi. Dopo aver visto ed analizzato la maggior parte dei pavimenti di questo genere che si trovano nelle principali basiliche di Roma e nella provincia di Frosinone e Latina, senza trascurare per conoscenza fotografica quelli del medio ed alto Lazio, mi sento di affermare che tale elemento doveva costituire qualcosa di importante nella concezione simbolico-religiosa del tempo e per qualche motivo specifico nell'intento artistico cosmatesco di Iacopo.

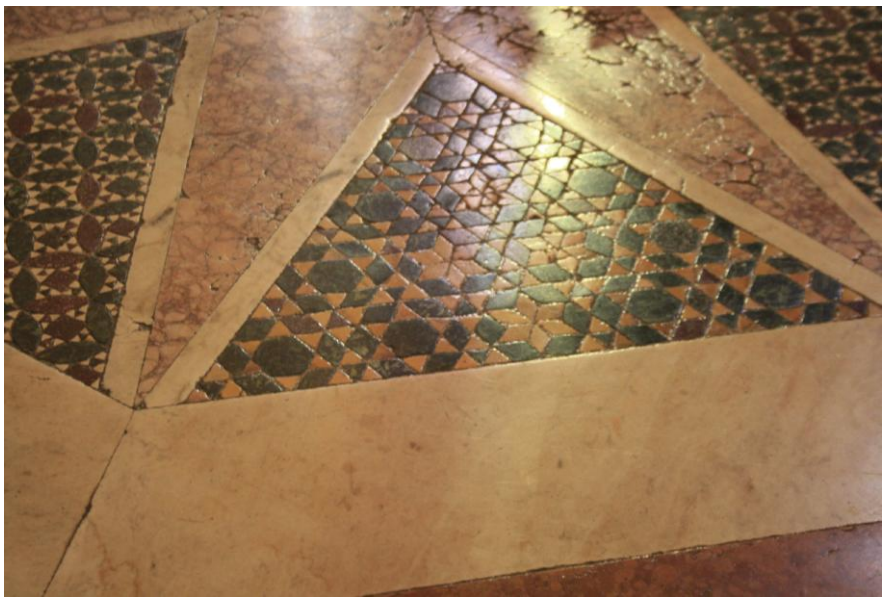
La stella di Iacopo o di Cosma?

Nella simbologia cristiana, la stella ha sempre rappresentato un elemento molto importante. Quella ottagonale in particolare ha avuto un ruolo determinante nell'intera architettura sacra, giacchè, come si legge in un articolo: "Il cerchio è immagine del Dio che è trascendenza, così come l'elemento ottagonale, un doppio quadrato, o meglio la cosiddetta "quadratura del cerchio". Inoltre il simbolo del numero otto rimanda all'ottavo giorno che è quello della Risurrezione, la Domenica, e dell'immagine dell'infinito, infatti il numero capovolto, in sviluppo orizzontale, rappresenta il simbolo dell'infinito. L'ottagono a livello cristiano rimanda all'immagine delle "Otto Beatitudini" e perciò la Croce Ottagona del Sovrano Militare Ordine di Malta è immagine del discorso della Montagna, una sorta di cammino da seguire per migliorare nello zelo e nella condotta morale l'ascesa a Dio…è la rimarcazione dell'immagine della Croce, della Passione e della morte però sconfitta dal Salvatore Risorto"[23]! Bastano questi pochi accenni del significato della stella ad otto punte per giustificare la scelta artistica dei Cosmati che la adottano, riproducendola in alcuni pavimenti secondo una loro personale elaborazione. Un elemento di tale importanza è supposto essere inserito in un luogo importante della chiesa come potrebbe essere il centro della navata o il presbiterio. Da quanto ho potuto vedere negli altri pavimenti, sono propenso a credere che Iacopo la realizzasse quasi esclusivamente al centro della navata, da sola, di discrete dimensioni, inserita in un contesto di guilloche o quincuxes. Tuttavia, stando a quanto si osserva, la stella ottagonale fatta in tal guisa sembra essere stata riprodotta raramente. Infatti, la ritroviamo oggi solo in quattro pavimenti cosmateschi e precisamente nella chiesa di San Giacomo in San Paolo ad Anagni, anche se ho creduto e scritto che essa era in origine nel pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis, sempre in Anagni; nel pavimento ricostruito della chiesa superiore del Sacro Speco a Subiaco, nel pavimento di Santa Maria Maggiore a Tivoli e qui, nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Una stella ottagonale molto simile la si vede nella seconda grande ruota del pavimento musivo dell'abbazia di Montecassino, ma ha un disco lapideo al centro. La stella che è nella nostra basilica ha una sua concezione stilistica di base: è formata da otto lastre marmoree tagliate a forma di losanga in modo che entrambi gli estremi terminano con una punta. Le otto lastre così tagliate sono giunte in modo finissimo tra loro, tanto, da sembrare una unica lastra marmorea a forma di stella ottagonale. Ogni punta è bordata da due sottili fasce marmoree bianche e le campiture tra le punte sono decorate con eleganti motivi geometrici disposti simmetricamente. Questa straordinaria composizione musiva la possiamo ammirare in tutta la sua bellezza negli unici due reperti veramente originali, che sono scampati a restauri e soprattutto a manomissioni antiche, proprio qui, nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Sono due reperti

[23] Prof. Alessio Varisco, storico dell'arte, direttore di antropologia e arte sacra, articolo pubblicato sul sito web duepassinelmistero.com.

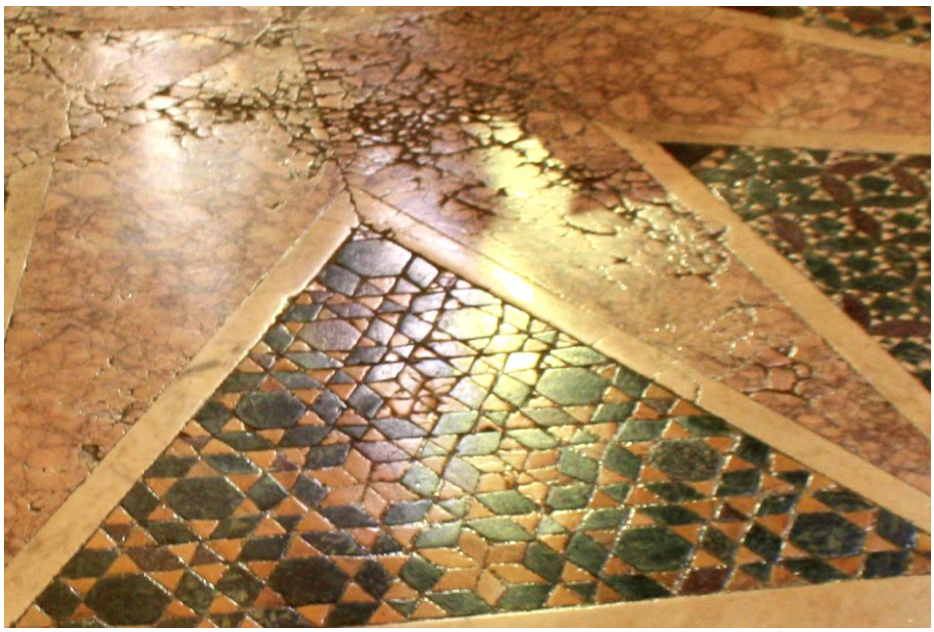
unici di questo genere perché quelle che si vedono negli altri pavimenti citati, sono state totalmente ricostruite, alcune in modo parziale ed approssimativo, altre in modo arbitrario secondo il gusto personale dei restauratori che effettuavano il rifacimento forse sulla base di soli ricordi dell'originale.





Sopra e a destra è possibile vedere la prima delle due stelle ottagonali presenti nel pavimento del presbiterio della chiesa. Credo che si tratti di una di quelle "specchiature" lasciate intatte nei restauri di cui parlano gli autori visti nel testo. Le fasce di marmo larghe che formano l'ottagono sono moderne o risalenti ai restauri del '700, ma tutto l'interno: la forma della stella, le lastre marmoree a forma di losanghe finemente collegate, i bordi delle punte e i motivi geometrici delle campiture sono tutti originali, ad eccezione forse di qualche minimo ritocco nel rimpiazzare qualche tessera mancante.

Ancora un dettaglio della bellissima campitura con motivo di esagoni intersecantesi che generano una stella, con le tessere del modulo che si alternano tra un esagono uniforme di serpentino e una stella esagonale di piccole losanghe di giallo antico. Qui si vede il vero intarsio cosmatesco, finissimo, come nelle altre immagini che vedremo, da prendere come modello per i possibili confronti con altri pavimenti restaurati.





La seconda stella ottagonale inserita nel presbiterio. E' uguale alla prima e le condizioni delle lastre marmoree a forma di losanga che formano la stella indicano chiaramente l'originalità del lavoro. Le campiture sono perfettamente simmetriche nella posizione e nella policromia delle tessere. Da notare le cinque stelle ottagonali di giallo antico, inserite nel motivo ad esagoni, che si stagliano su un fondo di serpentino. Nella punta in basso manca il bordo sul lato destro.



Sopra: ancora un dettaglio della campitura si esagoni. Nella punta di destra si nota non solo la mancanza del bordo marmoreo, ma un risarcimento con un marmo più scuro rispetto a quello originale estremamente consunto dal tempo e dall'incuria.
Al centro: la stessa stella ottagonale vista nel contesto pavimentale come voluto nei restauri del '700. Esse sono disposte a destra e a sinistra dell'altare. Non è facile capire dove si trovassero in origine, ma è probabile che facessero da elemento separatore tra un gruppo di quincuxes ed il successivo. Oppure si potrebbe pensare ad un gruppo di quattro stelle simili disposte in cerchio al centro della navata dove il pavimento è stato completamente ridisegnato, nel modo che si vede nell'immagine in basso. Vi è sempre un ottagono, dal disegno mai visto nei pavimenti cosmateschi, che sembra ricordare vagamente un pozzo, con al centro un disco di porfido ed otto campiture trapezoidali completamente ricostruite. Le fasce di marmo bianche sono moderne, come si vede. In questo ottagono si incrociano quattro fasce musive. Lo stesso disegno viene ripetuto, solo per metà, davanti al presbiterio.





Il pavimento della basilica è stato formato, come si è visto nei restauri antichi, da marmi nuovi, da porzioni intere segate dal pavimento cosmatesco, da lastre e fasce marmoree dell'antica *schola cantorum* e da piccoli elementi presi probabilmente per intero e ricollocati in modo arbitrario ora nella navata centrale, ora nel presbiterio. I due dischi che si vedono a destra sono certamente due di quegli elementi originali, staccati e ricollocati all'interno delle fasce musive ricostruite nella navata. Il primo è di squisita fattura cosmatesca e raffigura la classica composizione di quattro losanghe oblunghe di porfido che disposte di punta formano una stella a quattro punte, con un tondo di porfido al centro e campiture di triangoli; il secondo disco, frammentato, è semplice e, nonostante le condizioni pessime, sembra anch'esso, con la decorazione circolare, un elemento originale. In basso, si può vedere un altro disco collocato al centro dell'intersezione tra quattro fasce musive ricostruite. Il pannello sulla destra, con motivi di stelle cosmatesche in porfido e serpentino, sembra anch'esso un elemento originale, segato per intero e qui ricollocato. La visione generale dei motivi geometrici nelle fasce musive della figura, mostra chiaramente la differenza tra il lavoro originale dei Cosmati e il risultato dei restauri.









Stella ottagonale che sta nella chiesa di San Paolo in San Giacomo, nel Convitto Regina Margherita in Anagni. Secondo le mie ipotesi, essa si trovava in origine nel pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis, sempre in Anagni e nel '700 fu smontata e trasferita nella sua attuale collocazione, insieme a molti altri pannelli musivi. E' la sola che appare essere più simile stilisticamente a quella dei SS. Giovanni e Paolo ed è importante evidenziare che in Anagni lavorò Cosma, figlio di Iacopo.



Stella ottagonale ricostruita nel pavimento della basilica superiore del Sacro Speco a Subiaco. Anche qui la presenza dei Cosmati è accertata da fonti epigrafiche e dall'evidenza stilistica. La stella è stata certamente ridisegnata nuova, mentre le campiture tra le punte sono realizzate con tessere parzialmente derivate da un antico litostrato cosmatesco.

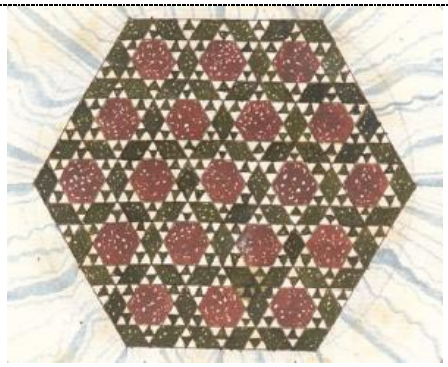


Stella ottagonale ricostruita nel pavimento della chiesa di Santa Maria Maggiore a Tivoli. Qui si tratta di un grande esagono sui cui lati sono posti triangoli uniformi come punte della stella. Come nel caso precedente, i marmi della stella risalgono forse ad un rifacimento del '700 e dell'800, mentre le campiture sono fatte con tessere ricavate da un pavimento musivo antico. I frammenti di marmo della cornice circolare esterna sembrano essere più antichi.

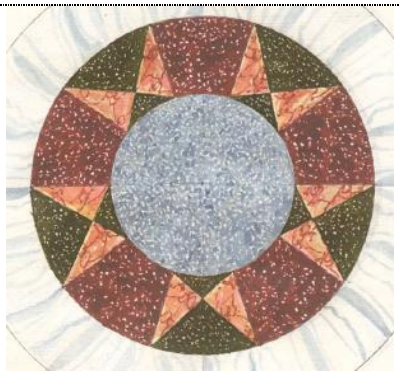
Il pavimento disegnato da Lucchesi

Anche in questo caso possiamo ammirare dettagli del pavimento cosmatesco e forse parte di un pavimento già modificato tra il XVI e il XVII secolo, in 24 tavole a colori disegnate da Giuseppe Lucchesi tra la fine del XVII secolo e i primi anni del XVIII, forse poco prima dei restauri del Paolucci. Dei disegni raffigurati in queste 24 tavole, almeno una decina li ho identificati nei corrispettivi elementi del pavimento attuale, mentre altre sembrano mostrare già delle alterazioni di pannelli cosmateschi originali, ed altre ancora mostrano conformità con i patterns che si riscontrano ancora oggi. Tutto ciò è possibile vedere nella seguente tabella.

01. Identificato (vedi foto pagine precedenti). Disco con motivo ad esagoni di porfido e losanghe di verde antico.
2. Non identificato. Motivo tipico cosmatesco.



1

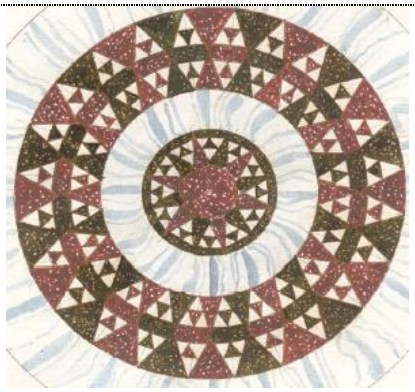


2

3. Credo si possa identificare con l grande disco di porfido rosso che sta al centro del terzo quincux il quale pare sia l'unico ad avere i triangoli scaleni per decorazione. Nel disegno di Lucchesi le proporzioni tra il disco e la cornice decorativa sono del tutto alterate.
4. Non identificato.

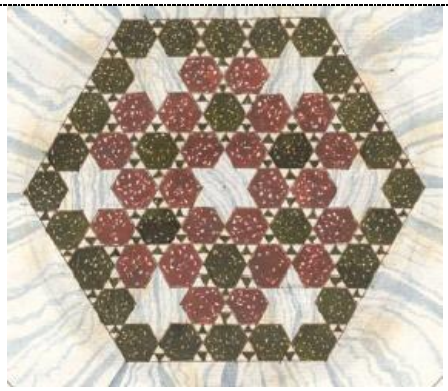


3



4

5. Identificato. Disco con motivo ad esagoni di porfido e serpentino, con inserimenti di stelle di losanghe bianche.
6. Identificato probabilmente con uno dei dischi posti sulle fasce musive (vedi foto pagine precedenti).

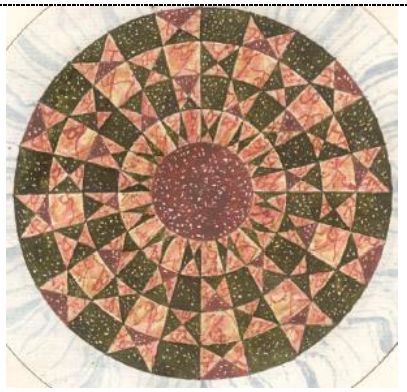


5

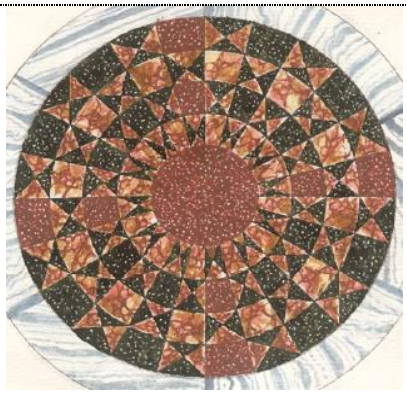


6

7. Non identificato. Disco con motivo tipico cosmatesco.
8. Di questo disco si vede la decorazione della fascia esterna intorno ad uno dei dischi nelle fasce musive intrecciate (foto sopra).

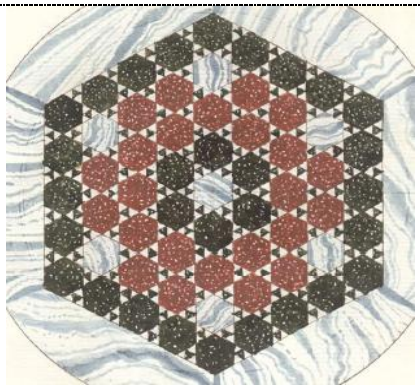


7

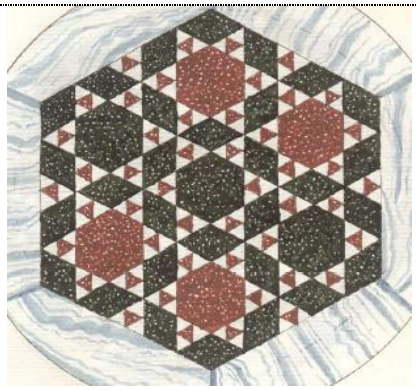


8

9. Identificato. E' uno dei dischi con motivi ad esagoni, una variante.
10. Ancora motivi ad esagoni di porfido e verde antico che generano stelle esagonali campite con triangolini di porfido e bianchi.

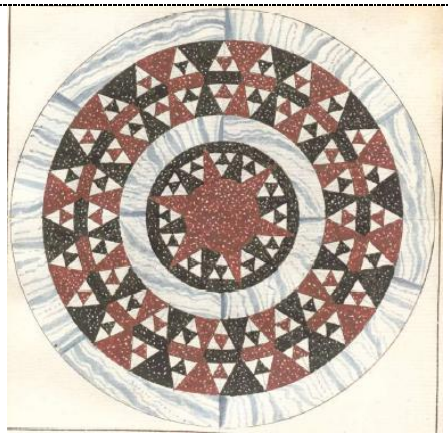


9

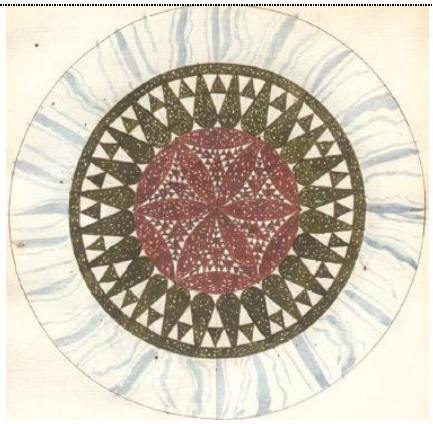


10

11. Non identificato. Motivo cosmatesco.
12. Identificato. Identica riproduzione del disco con il "fiore della vita"visto sopra, interamente di porfido e decorazione di tessere a goccia di serpentino su fondo bianco.

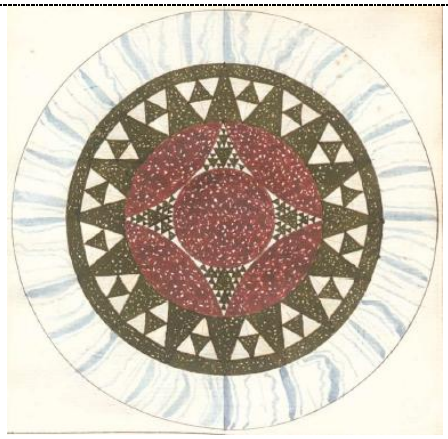


11

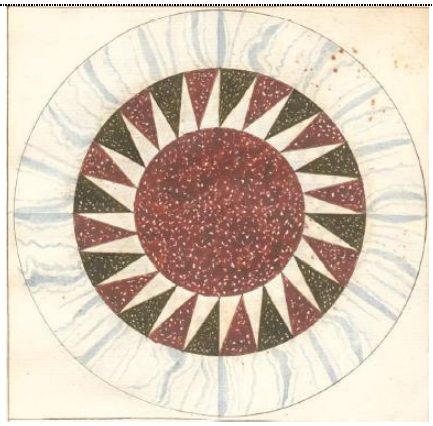


12

13. Identificato. Disco di losanghe oblunghe di porfido disposte di punta che formano una stella a 4 punte, disco centrale di porfido e campiture triangolari riproducenti il triangolo di Sierpinski.
14. Non identificato. Probabilmente è un altro disco di porfido che ha la decorazione con triangoli scaleni.

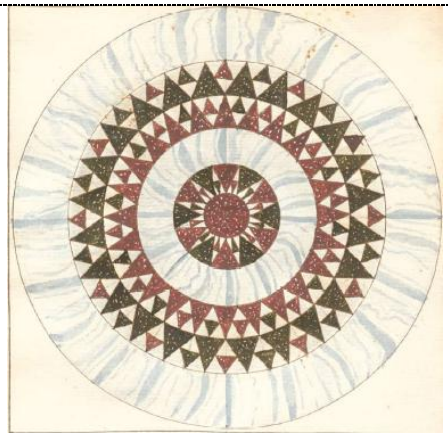


13



14

15. Non identificato. Motivo cosmatesco.
16. Identificato. E' il corrispondente cromatico del n. 12 precedente, con il fiore della vita in porfido e le losanghe oblunghe di serpentino.

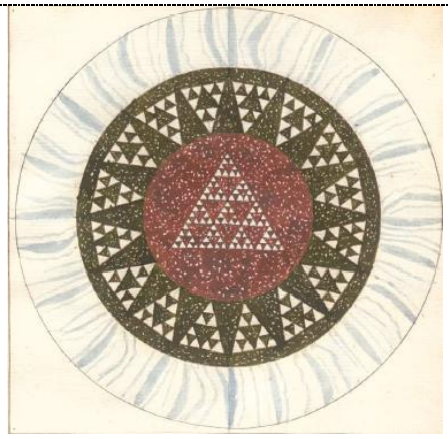


15

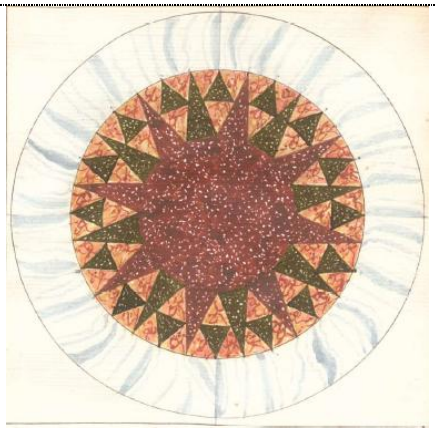


16

17. Identificato. Disco formato da tre losanghe oblunghe di porfido che formano al centro un triangolo scomposto in elementi minori con la figura frattale del triangolo di Sierpinski, tutto in porfido su fondo bianco.
18. Non identificato. Motivo cosmatesco.

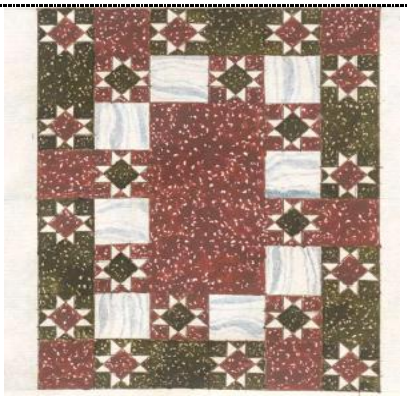


17



18

Seguono una serie di sei tavole riproducenti alcuni dei patterns visti da Lucchesi nel pavimento musivo della basilica. Il n. 19 sembra riprodurre il ben noto motivo di stella cosmatesca, ma appare essere bruscamente alterato da tessere quadrate di marmo bianco e dalla mancanza del pattern al centro del riquadro. Nei numeri 20 e 21 si vedono due motivi geometrici classici del repertorio cosmatesco, entrambi in tessitura diagonale a 45°. Il n. 20 mostra un largo uso di giallo antico. Il n. 22 mostra quello che potrebbe sembrare un inserimento improprio di tessere quadrate gialle (come nel 21) in un motivo in cui male contrasta con l'eleganza del porfido e del serpentino.



19



20



21



22

Ultimi due disegni in cui si vedono ancora due patterns molto comuni nei pavimenti dei Cosmati. Il primo (23) con motivo di stella cosmatesca in serpentino su fondo bianco che si alterna a quadrati di porfido e verde in tessitura diagonale. Il n. 24 mostra anch'esso quella che sembra una anomalia nel pattern, molto comune, in tessitura ortogonale, perché bruscamente interrotto al centro. Queste anomalie, potrebbero essere il risultato dei rifacimenti precedenti al '700.



23



24



Altre "specchiature" segate dal pavimento cosmatesco originale e riutilizzate in quello moderno potrebbero essere quelle che si vedono in questa immagine. Si tratta di due patterns geometrici molto comuni del repertorio cosmatesco e che appaiono in questi pannelli rettangolari essere realizzati con una precisione (specie il pannello superiore di stelle di porfido e serpentino inscritte in esagoni formati da listelli sottili), ed maestria che non credo si possa riferire ai restauri che vanno dal XVI al XVIII secolo. A destra un pasticcio dei restauri antichi.



Due pannelli nei pressi dell'altare. Entrambi manomessi. Quello a sinistra presenta un motivo ripetuto più volte nel pavimento, che si vede nel disegno di Lucchesi, nella tabella sopra, al n. 21, sebbene con qualche differenza, come le tessere quadrate bianche che qui non ci sono.



Il semi ottagono che sta davanti al gradino del presbiterio. Tutte le campiture qui sono state ricostruite. Da notare il miscuglio di tessere colorate senza nessun rispetto della simmetria dei colori. Nella campitura centrale, vicino al disco di porfido vi è una inusuale concentrazione di tessere quadrate di giallo antico.



Altro pannello musivo ricostruito con un pattern non molto comune dei pavimenti laurenziani e che non si vede anche nei disegni di Lucchesi. Potrebbe essere un disegno scelto arbitrariamente dal restauratore di turno. Le tessere quadrate bianche non sembrano essere più antiche del XVIII secolo. L'intarsio di quelle piccole è il solito, con fughe e malta bene in vista, che si vede anche negli altri pavimenti restaurati nel '700.



Conclusioni



Nonostante l'esistenza della ben documentata epigrafe che ricordava dei lavori effettuati dal *magister Cosmas* nella basilica e nonostante la chiarissima evidenza stilistica, facilmente riferibile in generale alla bottega cosmatesca di Lorenzo, Doroty Glass non si sbilancia ad assegnare a qualcuno di quei maestri la realizzazione del pavimento per il quale si limita a dire solo che l'epigrafe in questione non costituisce una prova diretta che lo abbia eseguito Cosma. Nessun altro, a mio sapere, ha avanzato ipotesi che potessero gettare un po' di luce sulla questione. Quanto esposto in questo capitolo, e stando alle osservazioni effettuate, mi pare che possa considerarsi più che sufficiente per assegnare al maestro Iacopo, forse coadiuvato dal giovane figlio Cosma[24], la realizzazione del pavimento cosmatesco originale, tanto deturpato nei restauri che seguirono da ridurlo a frammenti ricostruiti ed originali sparsi tra i marmi del nuovo litostrato barocco. Dalla cronologia proposta in precedenza, mi sembra che Iacopo avrebbe potuto realizzare questo pavimento sul finire del XII secolo, o al massimo tra il 1200 e il 1203, cioè in uno spazio temporale che nella cronologia dei lavori cosmateschi risulta essere vuoto. Infatti, Luca Creti[25], nella sua indagine sul pavimento cosmatesco del duomo di Ferentino, concorda nell'assegnare l'opera a Iacopo trovando che lo realizzò "tra il 1203 e il 1210, in una data presumibilmente molto vicina a quella dell'esecuzione del portale di San Saba, eretto nel VII anno di pontificato di Innocenzo III, cioè nel 1205". Con la mia ipotesi, quindi, si va a colmare un altro vuoto cronologico nell'attività di questa bottega di marmorari secondo lo schema che segue:



Un pannello con un classico motivo del repertorio comune sia ai pavimenti precosmateschi che quelli laurenziani. Probabilmente in origine il pattern prevedeva quadratini piccoli di giallo antico, disposti di punta, e tessere quadrate grandi di serpentino o viceversa.

1185. Lorenzo e suo figlio Iacopo ancora molto giovane lavorano nella cattedrale di Segni e sono attestati da una iscrizione oggi conservata nel locale Museo Archeologico Comunale di Segni.
1195. Lavori di Lorenzo e Iacopo a Subiaco, Sacro Speco, attestati da iscrizioni.
1200-1203. Lavori nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo (attrib. Severino).
1205. Portale di San Saba e probabile pavimento della chiesa (iscrizione per il portale e pav. attrib. Severino).
1205-1207. Pavimento della chiesa di S. Francesco a Vetralla (attrib. Severino).
1207-1210. Lavori nella cattedrale di Civita Castellana (firmati).
1210-1216. Lavori nel chiostro del monastero di S. Scolastica a Subiaco (firmati).

Risulta così abbastanza completa la cronologia dell'attività del maestro Iacopo di Lorenzo negli anni di pontificato di Innocenzo III, dal 1198 al 1216.

Un'ultima osservazione si può fare sull'inconsueta assenza, totale sembra, di elementi caratteristici come le guilloche le quali nei pavimenti cosmateschi è davvero difficile che possano mancare. Nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo non se ne vede nemmeno una, neppure un pannello con due dischi annodati, niente. Come se nel pavimento originale non fossero proprio state considerate. In genere, negli altri pavimenti rifatti esse compaiono a fasce interrotte, frammenti, ecc. In questo caso non se ne vede neppure l'ombra e non saprei dire perchè, se non pensando ad una totale distruzione delle stesse, qualora nel pavimento originale fossero esistite. Un monumento abbastanza singolare quindi, che in parte conserva elementi originali dell'antica opera tessellata, integrata in quello che nel '700 poteva sembrare agli innovatori un intervento migliorativo, moderno, più bello!

[24] In effetti, Cosma potrebbe essere ritornato da solo, dopo che il pavimento era stato eseguito, o comunque qualche anno dopo l'opera del padre, per realizzare il ciborio.
[25] *In Marmoris Arte Periti*, op. cit. pag. 95.

BASILICA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO: MUSEO

Fig. 1.
Il primo spazio espositivo con i reperti.

Fig. 2.
Il reperto n. 195, frammento di architrave con una piccola decorazione cosmatesca superstite.

Nel sottosuolo della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, si sono effettuati degli scavi che hanno permesso di scoprire ambienti appartenenti a case residenziali di età romana, da cui il nome dell'attuale sito "Case Romane". Secondo la tradizione, fu in una di queste case che abitarono i santi Giovanni e Paolo e vi subirono il martirio attorno al 360, durante il regno dell'imperatore Giuliano l'Apostata. Il nucleo è costituito da una ventina di ambienti ipogei che si snodano su vari livelli. Alcune delle stanze sono riccamente decorate da affreschi che si sovrappongono nelle fasi temporali che vanno dal III secolo all'età medievale.

Nell'Antiquarium, sono conservati i materiali, scoperti durante gli scavi, molti dei quali appartenenti all'antico arredo presbiteriale e dei vari pavimenti musivi di cui era dotata la basilica. Così, in un primo spazio ricavato proprio all'ingresso del museo è possibile vedere i reperti numerati 195, 196, 197, 198, 199.



I reperti n. 195 e 197, sono due frammenti di architrave che insieme ad un probabile stipite di porta e ad alcuni pilastrini, facevano parte dell'arredo della basilica realizzato attorno al 1216 e smantellato nel XVIII secolo. Come si evince dal pannello esplicativo, i frammenti conservano ancora le decorazioni originali cosmatesche a tessere vitree e/o marmoree.

Mentre in una vetrina, nello stesso spazio, sono conservati alcuni frammenti del pavimento cosmatesco realizzato poco prima del 1216, quindi in accordo con le ipotesi che attribuiscono il monumento musivo a Iacopo e Cosma. La didascalia museale aggiunge che: "questo pavimento fu profondamente rimaneggiato a partire dal Settecento e gli elementi rimossi nel corso di queste ristrutturazioni costituirono materiale di cantiere per altre opere architettoniche realizzate all'interno della basilica ed in particolare per il riempimento dei nuovi pilastri. Quando questi furono svuotati nel 1913 nel corso delle ricognizioni dell'area della navata destra della basilica, essi vennero recuperati e immagazzinati negli ambienti della case, dove sono stati ritrovati".







Fig. 3. Dettaglio della decorazione del reperto n. 195 di fig. 2



Fig. 4. Reperto n. 197. Frammento di Architrave





Figg. 5 (a sinistra), 6, e 7. Pilastro con decorazione cosmatesca di cui i dettagli nelle figg. 6 e 7 a destra.



Fig. 8. La prima bacheca di vetro che conserva i reperti provenienti dal pavimento cosmatesco della basilica.



Fig. 9. La seconda bacheca di vetro, al centro della stanza, in cui si vedono altri reperti del pavimento cosmatesco. Si riconoscono alcuni patterns tipici ad quadratum, la stella cosmatesca, la croce patente e si vedono (sulla destra) due losanghe oblunghe di serpentino.

Dettagli dei reperti della fig. 9.







Nella stessa bacheca di vetro, sono conservati altri frammenti di tessere lapidee, specialmente *crustae* di lavori in *opus sectile*, che testimoniano "una presenza ben più cospicua di pavimenti musivi negli ambienti delle case romane rispetto a quanto oggi è possibile vedere", come recita la didascalia.

Tali reperti, ritrovati negli scavi, sono costituiti per la maggior parte di tessere di marmi colorati, di medie e grandi dimensioni, riferibili ad un periodo compreso tra il III e il IV secolo.

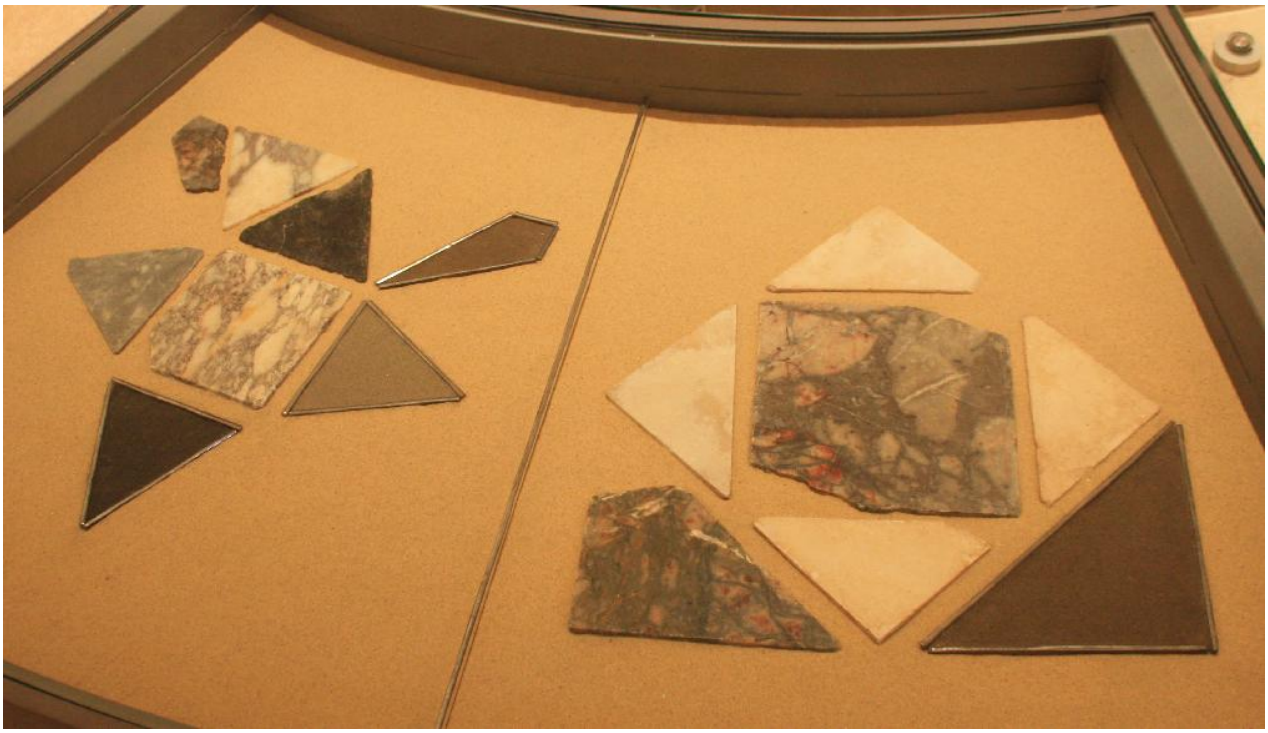


Fig. 10. Le *crustae* delle pavimentazioni in *opus sectile* realizzati negli ambienti delle case romane tra il III e il IV secolo. Si può osservare la netta differenza con le tessere marmoree dei pavimenti in *opus tessellatum* dei Cosmati.

CHIESA DEI SANTI NEREO E ACHILLEO

Seminascosta tra gli alberi del Piazzale Numa Pompilio, questa chiesa è anch'essa antichissima in quanto le sue origini si fanno risalire a prima del 330 d.C., quando esisteva un tempio detto Titolo Fasciola nella Via Appia e dedicato a San Pietro Martire. Secondo la tradizione l'apostolo, fuggendo dal carcere Mamertino, perse la benda, o *fasciola*, che copriva le ferite dei piedi causate dalla prigionia, e vicino a questa chiesa, sulla via Appia, incontrò Gesù dove oggi sono le catacombe di San Callisto. La chiesa fu poi dedicata ai Santi martiri Nereo e Achilleo sotto Gregorio Magno (590-604), ma conservò il *Titulus Fasciolae*.

I grandi rifacimenti architettonici e i restauri che la interessano sono documentati a partire dal *Liber Pontificalis* dove si legge che essa era in uno stato totalmente di degrado, forse addirittura diroccata, tanto che Leone III (814) decise di riedificarla *noviter a fundamentis*. La storia medievale della chiesa però non è ben documentata e nulla sappiamo soprattutto della storia dell'arredo cosmatesco e di un suo eventuale pavimento musivo. Infatti, dopo Leone III, trascorse le vicende medievali, la chiesa si trova di nuovo in uno stato di completo abbandono e degrado, al punto che il Catalogo di Torino ricorda che nel 1320 l'*Ecclesia sanctorum Nerei et Achillei titulus presbiteri cardinalis non habet servitorem.* Questo stato continuò fin quando Sisto IV, alla vigilia dell'Anno Santo del 1475, intraprese una importante campagna di risanamento e bonifica dell'area ed il primo importante restauro della chiesa, riducendone le dimensioni, sostituendo le colonne tra le navate con pilastri ottagonali in muratura.

Si comprende già da queste poche notizie che se un pavimento cosmatesco esisteva nel medioevo, si può immaginare in che stato sarebbe potuto arrivare nel XVI secolo, in seguito a tutte queste vicende. Dopo Sisto IV, la chiesa cadde di nuovo in uno stato di abbandono finché "splendidamente risorse per la generosa ed erudita pietà del cardinal Cesare Baronio gloria di tutti i secoli; il quale per non vedere quasi sepolta sì nobil memoria della chiesa, fatto cardinale la ricercò così caduta come era per suo titolo a Clemente VIII (il quale glie la concesse con ammirazione, sapendo la sua povertà) per poter quivi impiegare in ristorarla quella somma di denaro, che vi spese, facendo debito il magnanimo cardinale di settemila scudi per compiere l'opera della fabbrica, riedificandola quasi dai fondamenti, ornandola di pitture con la vita dei santi martiri titolari: facendovi di nuovo il soffitto; ristaurando la tribuna; rimettendovi il pavimento, ed ordinando che ivi fosse sepolto..."[1]. E' opinione comune che il risultato dei restauri del cardinale Baronio diedero l'aspetto della chiesa come la si vede oggi, ma non siamo in grado di dire se egli smantellò ciò che rimaneva di un presunto pavimento cosmatesco originale, preservando le poche tracce che oggi si vedono sul presbiterio e costruendovi il nuovo, oppure se nell'intento di decorare e arricchire la chiesa egli prelevò da altri edifici parte di quei monumenti che oggi si vedono, comprese le tessere che compongono i pochi rettangoli musivi[2]. Disgraziatamente, però, non conosciamo in dettaglio quali siano gli "elementi antichi" che egli prelevò da altre chiese per integrare ed arricchire questa dei Santi Nereo e Achilleo e le notizie non aiutano a capire se i resti di tessere cosmatesche ricostituite nei pannelli sul presbiterio rialzato, probabilmente nei

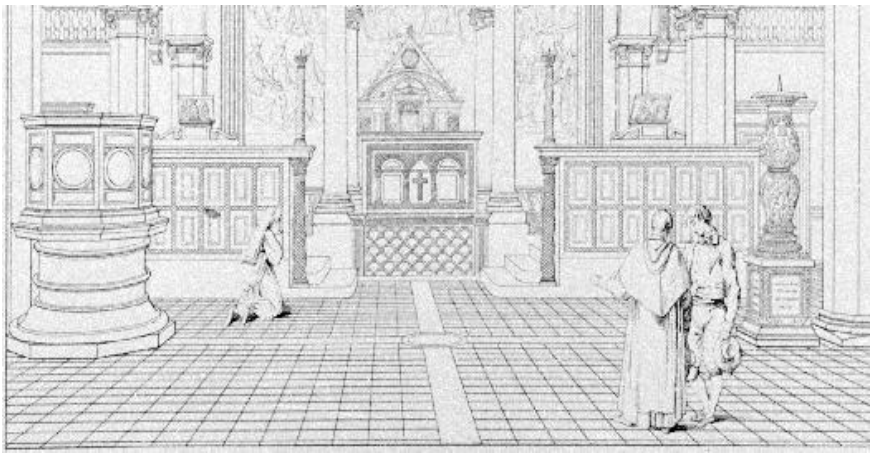
[1] Carlo Bartolomeo Piazza, *La Gerarchia Cardinalizia,* op. cit., pag. 442.

[2] Uno studio di Mattia Turco e Francesca Moscardo, coordinato dalla prof.ssa Zumiani, intitolato *La Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo a Roma*, probabilmente pubblicato come tesi di laurea in Storia dell'Architettura nell'anno accademico 2010-2011, riporta: "Quando Cesare Baronio ricevette la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo come titolo cardinalizio nel 1596, l'edificio si trovava in condizioni molto compromesse. Il cardinale non soltanto si preoccupò di conservare l'arredo liturgico esistente, ma lo integrò con ulteriori elementi antichi provenienti da altri luoghi di culto".

lavori del Cardinale Baronio, fossero realmente l'unica testimonianza dell'antico pavimento della chiesa o se furono ivi trasportati da un altro edificio. I successivi restauri del pavimento sono datati al 1903-1905 e al 1941. In quest'ultima fase si ebbe un rifacimento quasi completo del pavimento, seppure mantenendone l'aspetto antico, in quanto fu deciso, per creare le condizioni termiche di conservazione degli affreschi, di realizzare un riscaldamento sottopavimentale della chiesa[3].







Sopra e a destra in alto, il pavimento disegnato da Luigi Rossini nel 1843 e a destra in basso come disegnato da Paul Letarouilly forse pochi anni prima di Rossini. L'aspetto sembra essere uguale e in Rossini si notano bene i "medaglioni" messi sull'asse centrale di simmetria della navata.

Il pavimento come lo si vede oggi nella navata centrale è testimoniato essere rimasto identico nel suo aspetto a quello dei disegni di Paul Letarouilly, nei primi decenni dell'800 e successivamente di Luigi Rossini effettuato nel 1843. Così era rimasto, probabilmente, dai rifacimenti di Baronio, come è testimoniato anche da questo passo: "L'architetto (del cardinale) organizzò il pavimento in grandi aree di mattonelle in terracotta, divise da pietre quadrate di colore chiaro. Un asse attraversa longitudinalmente la navata: l'unificazione degli assi centrali era, infatti, una caratteristica comune al contemporaneo progetto nel transetto di San Giovanni in Laterano. Questo percorso centrale è scandito da quattro medaglioni, o *rotae*, riprendendo una tradizione costantiniana (e poi orientale) secondo la quale l'imperatore poteva poggiare i piedi solamente su *rotae* di porfido; tale citazione dell'antico intendeva dare prestigio trionfale al procedere in direzione dell'altare[4]".

[3] Carlo Pavolini, *I resti romani sotto la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo a Roma. Una rilettura archeologica*, Mélenges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, vol. 111, anno 1999, pag. 415.

[4] Mattia Turco e Francesca Moscardo, op. cit., pag. 2.

Questo concetto viene ribadito in miniatura nella disposizione dei pannelli musivi che gravitano intorno all'altare sul presbiterio rialzato da Baronio, mostrando un elemento stilistico molto vicino al restauro intrapreso nello stesso periodo nella vicina Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, dove anche li si riscontra l'enfatizzazione del percorso centrale che interseca le fasce orizzontali. Questa "somiglianza" stilistica è rilevata anche dalla Glass la quale crede, forse a ragione, che nelle due chiese possano aver lavorato gli stessi restauratori: "the same restored pattern appear in SS. Giovanni e Paolo, Rome".

Se la chiesa era dotata dello splendido arredo marmoreo costituito da un ambone, un recinto presbiteriale, un trono vescovile della scuola dei Vassalletto, ecc., vuol dire che un pavimento cosmatesco dovrà pure esserci stato un tempo, ma questo è andato purtroppo perduto e ciò che rimane sono i pochi pannelli disposti sul presbiterio e che ora descrivo.





Sopra, la facciata della chiesa e a destra una veduta dell'interno. Foto dell'autore.

Dietro al ciborio, opera del XVI secolo, il pavimento musivo segue il perimetro semicircolare dell'abside: un grande disco di porfido, frammentato su un lato, è al centro, quasi allineato con il diametro dell'abside. E decorato con una fascia circolare di motivi di losanghe di porfido e serpentino disposte di punta, a formare la classica stella a quattro punte scomposta in elementi triangolari e un quadratino al centro. Dal tondo di porfido centrale si dipartono otto settori musivi con motivi geometrici cosmateschi classici, suddivisi da altrettante fasce marmoree bianche. Tali settori sono delimitati da una cornice marmorea bianca oltre la quale si trova una ultima fascia musiva che costeggia il perimetro dell'abside. A destra e a sinistra del ciborio si trovano una serie di rettangoli, tra grandi e piccoli una decina per lato, scanditi da tondi di porfido e serpentino in una cornice circolare decorativa e una fascia marmorea bianca. Anche qui i motivi sono in massima parte i soliti del repertorio cosmatesco, ma essi impiegano principalmente tessere quadrate. Questo, insieme alla totale assenza di elementi importanti di un pavimento cosmatesco, come quilloche e quincuxes, potrebbe voler dire che tali pannelli furono qui ricostruiti con materiale trasportato da un altro luogo. Materiale meno importante, come poteva essere quello dei tantissimi pannelli rettangolari che un tempo ornavano le navate laterali e le zone lontane dal presbiterio in una chiesa enorme, come per esempio quella di San Giovanni in Laterano da cui derivano, come pare sia stato accertato,

Il confronto tra le due ruote, quella di Lucchesi e l'altra, oggi nel pavimento dei Santi Nereo e Achilleo.





anche alcune parti dell'attuale arredo liturgico della chiesa di San Cesareo de Appia. Non si può escludere che nella stessa occasione fossero stati trasportati anche materiali, come parte delle tessere del pavimento di S. Giovanni, per risarcire il pavimento del presbiterio nella chiesa dei Santi Nereo e Achilleo.

Tuttavia, mi occorre qui evidenziare un dettaglio che ho scoperto analizzando le immagini. La ruota centrale, con disco di porfido in due frammenti, che sta nella zona a destra del ciborio, ha una decorazione nella fascia circolare molto particolare e abbastanza insolita: triangoli scaleni uniformi di porfido e serpentino sono affiancati a moduli triangolari scaleni scomposti in tre elementi minori bianchi e uno colorato al centro. Questa soluzione si vede in uno dei disegni fatti da Lucchesi per il pavimento della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, con una differenza: le tessere uniformi, di giallo antico, sono adiacenti al disco mentre nell'altro caso sono disposte di punta. La fascia del disco ai Santi Nereo e Achilleo è stata ricostruita e quindi gli operai avrebbero potuto invertire la disposizione delle tessere, ma il fatto che il motivo geometrico sia identico, è una coincidenza quanto meno singolare, oltre a significare che per l'evidenza stilistica i due pavimenti sarebbero da riferirsi alla stessa bottega di marmorari. Ora, se si trattasse della stessa ruota, si dovrebbe concludere che questo pavimento musivo è stato fatto dopo che Lucchesi disegnò la stessa quando essa si trovava nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cioè dopo il 1700, quando invece non sono documentati restauri di rilievo nella nostra chiesa. Tuttavia, l'osservazione dello stato pavimentale e soprattutto delle fasce marmoree bianche, tale ruota non sembra potersi datare ad un periodo tardo come il XVIII secolo, ma piuttosto ai restauri del cardinale Baronio occorsi verso la fine del '600. Rimane accertata, invece, la derivazione stilistica laurenziana. Sotto si vede la porzione di pavimento che copre la zona dell'abside con il grande disco di porfido al centro e gli otto settori.



Come si vede dalla foto sopra, gli otto settori del semicerchio hanno al centro un inserto musivo formato da una tessera quadrata sovradimensionata, di giallo antico o di altro marmo, scorniciata da una decorazione di triangoli e rombi. La fascia che costeggia il perimetro dell'abside, larga circa 30 cm, ha motivi di quadrati assemblati in modo superficiale in cui vi sono inserti di motivi del *fiore della vita* con losanghe oblunghe di porfido e serpentino. Oltre questa fascia vi è una striscia di marmo bianco e ancora una sottile striscia musiva di piccoli quadratini, anch'essa delimitata da un'altra fascia marmorea bianca. Il tutto si può vedere nell'immagine che segue.



Fascia che delimita il settore semicircolare nell'abside. Oltre, vicino al muro, si vede la piccola striscia musiva di quadratini.

Pavimento a destra del ciborio con le tre rotae



Pavimento a sinistra del ciborio





Il bel disco di porfido al centro del pavimento nel presbiterio, nella zona absidale. La decorazione di losanghe si porfido e serpentino che gli gira intorno è classica del repertorio dei Cosmati. Dalla precisione del disegno e dall'intarsio delle tessere sembra poter dire che forse in buona parte è originale. Siccome io penso che in origine il motivo dovesse essere composto da una cerchio di losanghe di porfido alternato ad uno di serpentino, presumo che molte tessere siano state supplite dove mancavano, mescolando i colori.



Un piccolo riquadro con motivi di triangoli di porfido e serpentino con una grande stella al centro fatta di sei rombi di marmo bianco di cui quattro molto antichi. E' certamente una ricostruzione arbitraria e male eseguita.





Un disco di serpentino con cornice ricostruita e un quadrato di giallo antico inserito in uno degli otto settori del semicerchio absidale.

Nulla di più si può dire sulla storia del pavimento cosmatesco di questa chiesa. Da quanto visto, si può ipotizzare, con buona approssimazione, che esso è da riferirsi alla bottega di Iacopo di Lorenzo e che può essere databile al periodo del pontificato di Innocenzo III, tra la fine del XII e il primo decennio del XIII secolo.

CHIESA DEI SANTI QUATTRO CORONATI



Un disegno che mostra l'aspetto esterno della chiesa come dopo la metà del '500.
Girolamo Francino, Le cose meravigliose dell'alma città di Roma, 1588.

Del pavimento della chiesa e dell'oratorio, della sua possibile attribuzione ai tempi di Pasquale II e ai possibili interventi successivi della bottega di Lorenzo, ho già ampiamente discusso nella prima parte di quest'opera (vol. 1). Qui vorrei solo riprendere in esame alcuni punti essenziali dell'analisi di Dorothy Glass, in relazione anche alle notizie che si possono ricavare da un articolo di Antonio Muñoz che curò gli ultimi importanti restauri del complesso religioso nei primi decenni del 1900.

Iniziamo da un sunto dei principali punti di vista di Glass che vorrei commentare singolarmente.

Tesi ed ipotesi di Doroty Glass:

1) La presenza dei Cosmati nella chiesa non è documentata;

Non sembrano esistere, infatti, iscrizioni e firme degli stessi artisti che possano testimoniare il loro passaggio nella chiesa, nonostante la chiara evidenza dei loro lavori!

2) Il pavimento della navata è uno dei più completi ancora esistenti;

Senza dubbio è tra i più completi di Roma. Ma, come Glass stessa scrive più avanti, nelle navate laterali vi restano pochi pannelli.

3) Il pavimento non è stato manomesso dai restauri e serve come fondamento, ovvero da modello comparativo, per la cronologia e lo stile cosmatesco;

Questo punto è abbastanza opinabile in quanto, sebbene significative zone possano essere state conservate quasi intatte, molte altre sono state debitamente ricostruite. Il fatto che esso sia stato rimaneggiato più volte nei secoli, non ultimo probabilmente anche sotto papa Martino V che avrebbe potuto farvi aggiungere dei reperti provenienti dal distrutto pavimento di San Giovanni in Laterano, non credo possa giudicarsi a favore di un modello assoluto di comparazione stilistica e cronologica.

4) *Risale certamente alle prime due decadi del XII secolo, in accordo con G.B. De Rossi, che lo data ai tempi di Pasquale II;*

Si è visto che Pasquale II ha iniziato, durante il suo pontificato, una florida campagna di ricostruzione delle chiese, ma solo tra il 1098 e il 1116, in un lasso di tempo che potrebbe essere considerato un pò precoce per una intensa presenza dei marmorari romani dei quali a quell'epoca risultavano essere attivi solo *magister Paulus* e *Tebaldo marmoraro*. Tuttavia, le poche testimonianze che si sono conservate non lasciano dubbi che qualcosa, in quel periodo, fu fatto dalle loro botteghe. In realtà, però, sulla reale esistenza di un pavimento musivo in questa chiesa, ai tempi di Pasquale II, potremmo solo arguire in base alle sole osservazioni dell'evidenza stilistica e delle tipologie dei materiali. A questo si aggiunga che Antonio Muñoz, in un suo articolo in cui racconta alcune fasi dei restauri da egli stesso capitanati, respinge questa attribuzione, scrivendo: " Il De Rossi volle attribuire l'elegante chiostrino al tempo di Pasquale II, ma le caratteristiche dello stile non ci permettono di accogliere l'opinione del famoso archeologo, e specialmente per le analogie strettissime col chiostro di S. Sabina che è dell'anno 1219, noi crediamo che quello dei SS. Quattro Coronati debba

attribuirsi al primo ventennio del secolo XIII"[1]. Secondo me, il pavimento di questa chiesa, conserva alcune caratteristiche che sono peculiari dei pavimenti precosmateschi, ma forse del tempo di Lorenzo di Tebaldo, nella seconda metà del XII secolo. Mentre le dimensioni del quincux centrale, il suo stile, la tipologia del disegno unitario fino alle tre serie di guilloche ricostruite, l'uso generoso di elementi cromatici come il giallo antico, prevalenti su tutti gli altri stilemi cosmateschi del loro tempo e propriamente tipici di Iacopo e Cosma, sono tutti elementi i quali permettono di dire con abbastanza sicurezza che il pavimento non può riferirsi ad un periodo molto più antico dei tempi di Lorenzo nella sua età matura, o meglio del glorioso ventennio in cui era attivo Iacopo di Lorenzo e il giovane Cosma suo figlio (1190-1210).

5) All'inizio del 1621 il cardinale Garcia Millini e il suo successore Cardinal Vidoni, rifecero completamente l'abside;

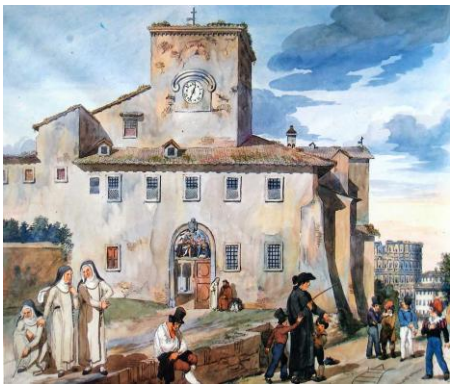
E qui, probabilmente, vi fu la ricostruzione del pavimento musivo dell'area interessata.

6) Tra il 1912 e il 1914, Munoz restaurò la chiesa e l'abside per riportarla al suo aspetto medievale;

E questa è storia recente.

7) Grazie all'assenza di restauri, il pavimento della navata nel suo disegno unitario e la disposizione delle partizioni reticolari, costituisce un importante esempio/modello per comprendere il vero intento dei Cosmati;

Questo punto, invece, è molto opinabile perchè di restauri ce ne sono stati eccome, molto probabilmente a partire già da papa Martino V, come visto prima. Nelle navate laterali non vi è più pavimento cosmatesco, mentre tutte le partizioni reticolari, specie se osservate dall'alto nel loro insieme, mostrano il classico "scintillio" dovuto al riuso di tessere antiche mescolate a quelle moderne e di colori diversi, non simmetricamente disposte, che è tipico dei pavimenti ricostruiti tra il XVI e il XVIII secolo.



Santi Quattro Coronati
Achille Pinelli, acquaforte, circa 1830.

8) Solo pochi frammenti di pavimento rimangono nelle navate laterali;

9) Uno o più dischi della guilloche centrale sarebbero originali;

10) Vi è una completa corrispondenza di patterns nei pannelli che affiancano la guilloche;

11) Nei pressi dell'abside vi è un inusuale disegno consistente in tre guilloche allineate e affiancate ognuna di tre dischi;

12) Vi sono 4 rettangoli frammentari che fiancheggiano sui due lati le dette guilloche;

13) Siccome le due guilloche esterne sono più grandi di quella al centro, Glass ipotizza che esse erano un tempo allineate tutte e sei, in modo continuo, sull'asse longitudinale dell'antica Schola cantorum, della quale però non restano tracce, né testimonianze di una sua certa esistenza nella chiesa romanica. Inoltre, Glass teorizza che le guilloche grandi derivassero dalla prima chiesa romanica più grande e riutilizzate nella chiesa quando fu ridimensionata;

La prima asserzione di Glass al punto 13, cioè che della *Schola cantorum* non resterebbero tracce, è in netto contrasto con le scoperte effettuate da Antonio Muñoz e pubblicate nel suo articolo predetto[2], dove dice chiaramente che avendo ribaltato

[1] Antonio Muñoz, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati in Roma*, in Emporium, vol. XXXIX, n. 234, 1914, pp. 461-472.

[2] "Nell'interno della chiesa i recenti lavori hanno dato risultati non meno interessanti. Nel rimuovere alcune delle lastre del pavimento, tutto formato di pezzi di marmo di varie dimensioni, si trovò che ese nel rovescio erano adorne

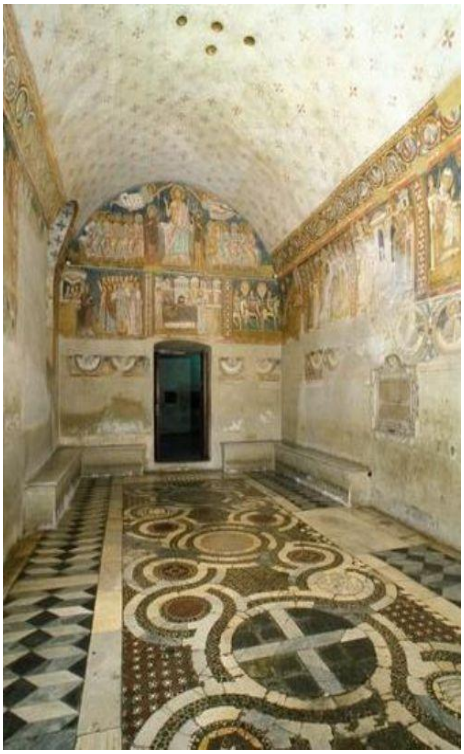
alcune lastre del pavimento e avendo trovato nel loro rovescio decorazioni tombali, bassorilievi ed iscrizioni, egli scoperchiò tutto il pavimento trovando oltre duecento lastre di plutei che appartenevano all'antica *schola cantorum*.

Per quanto riguarda la seconda asserzione sulle guilloche, è da osservare che nonostante l'evidente antichità di ciascuna di esse, la maggior parte delle fasce marmoree bianche che ne delineano il disegno è rimasta intera, al contrario di quanto si osserva in una zona pavimentale di accertata originalità come i quincuxes di San Benedetto in Piscinula, dove la maggior parte dei listelli bianchi sono ridotti in frammenti. Inoltre le fasce di queste tre grandi guilloche in prossimità del presbiterio nei SS. Quattro Coronati, sono abbastanza diverse tra loro sia tipologicamente che come colori (più ingiallite quelle forse originali) che nello stato di conservazione. Siccome, la loro disposizione è totalmente inappropriata all'intento cosmatesco dei marmorari romani, non riesco a pensare ad altro che esse sono il frutto di una antica ricostruzione, come quella che potrebbe essere avvenuta sotto papa Martino V o forse nel '600 ad opera dei cardinali Millini e Vidoni.

La cappella di San Silvestro, ricavata da una parte della vecchia navata laterale destra della primitiva chiesa, prima del suo ridimensionamento da parte di papa Pasquale II. Si vedono alcuni dei quincuxes annodati, l'antichità del materiale lapideo e l'evidente stile differente sia dai quincuxes di San Lorenzo fuori le Mura che della cappella del Sancta Sanctorum al Laterano.

14) Il pavimento dell'abside è totalmente rifatto e molto restaurato. I patterns sono simili a quelli della navata; vi sono frammenti nelle zone lontane a destra e a sinistra dell'altare in cui vi sono stati inseriti pezzi di arredo della chiesa medievale che assomigliano a quelli inseriti nel pavimento della chiesa di S. Bartolomeo all'Isola;

E questo è facilmente riscontrabile.



15. Il pavimento della cappella di S. Silvestro appare essere coevo agli affreschi datati 1246 che costituisce anche un terminus ante quem *per la costruzione della cappella;*

16. I piccoli dischi superiori del primo quincux sono annodati con il grande disco centrale, ma sono anche annodati agli altri due piccoli dischi inferiori del quincux successivo. Per questa ragione il pavimento della cappella di S. Silvestro ai Santi Quattro Coronati si confronta meglio con il pavimento di San Lorenzo fuori le Mura e quello del Sancta Sanctorum, entrambi in Roma.

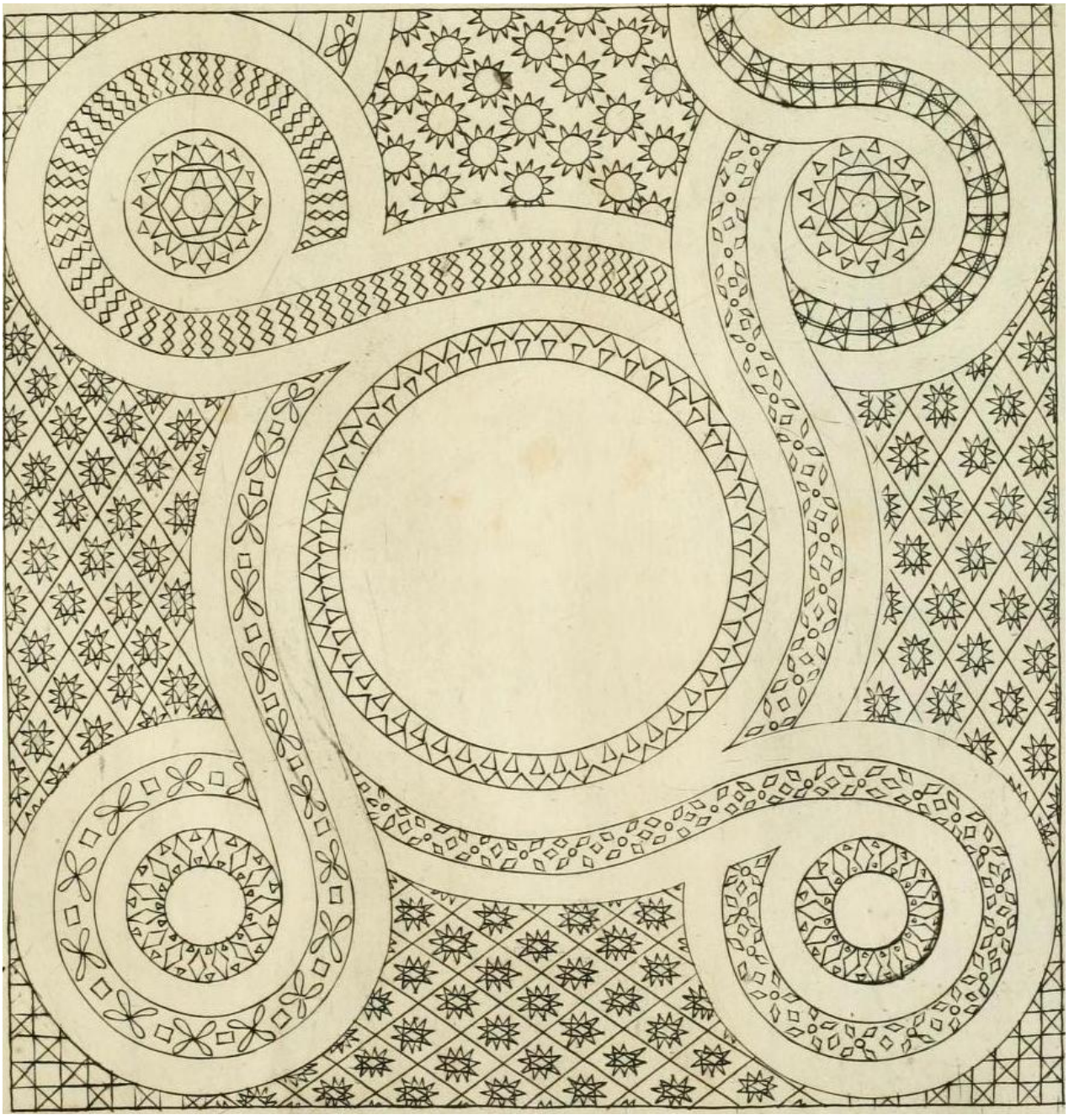
A mio parere, potrebbe esserci un errore di valutazione al punto 16, perchè la studiosa mette in relazione il pavimento della cappella di San Silvestro con quelli di San Lorenzo fuori le Mura e della cappella *Sancta Sanctorum* al Laterano, per il fatto che tutti e tre mostrano una successione di due o più quincuxes annodati tra loro invece che giustapposti. Si ritorna al discorso fatto in precedenza per la basilica di San Lorenzo fuori le Mura, dei Santi Giovanni e Paolo, e via dicendo. Glass accomuna i tre pavimenti, adducendo all'unica motivazione secondo la quale file di quincuxes annodati in quel modo risalirebbero tutti al periodo tardo dell'epoca cosmatesca che va oltre la metà del XIII secolo, ma non dice nulla sull'evidenza stilistica che mostra i tre pavimenti essere totalmente differenti tra loro, specie in riferimento ai primi due, *San Lorenzo e Sancta Sanctorum*, rispetto ai quincuxes della cappella di San Silvestro.

di fregi in rilievo o portavano iscrizioni, sicchè parve opportuno estendere la ricerca a tutto il pavimento; ed ebbi così la fortuna di rinvenire oltre duecento frammenti di sarcogafi decorati, di plutei della antica schola cantorum di Leone IV, di fregi d'epoca classica, di paliotti e di fianchi d'altare ornati a mosaico...".



Nelle due immagini affiancate in queste due pagine, si può mettere a confronto uno dei quattro quincuxes della fascia centrale pavimentale nell'Oratorio di San Silvestro. Il disegno è quello eseguito da Ciampini nel 1690, pubblicato in *Vetera Monimenta*. A quanto pare, i due elementi sono identici, sebbene ruotati nell'orientamento delle immagini. Il disegno ci fa capire che poco o nulla è cambiato dal XVII secolo ad oggi nel suo assetto unitario, mentre la foto ci mostra le consuete caratteristiche dovute a qualche piccolo ritocco e di una parziale ricostruzione delle fasce marmoree bianche, dovute forse a più restauri durante i secoli. Tuttavia, tutti gli elementi lapidei sembrano essere molto antichi, per la maggior parte originali, specie quelli tessellati a mosaico di motivi geometrici nelle fasce decorative e nelle campiture, così come anche

l'ottima simmetria policroma nei motivi, di carattere stilistico squisitamente cosmatesco della bottega di Luca e Cosma, riferibile a circa il 1247.



Ciampini, *Vetera Monimenta*, 1690.

Nella pagina seguente, una immagine dall'alto del pavimento della chiesa dei SS. Quattro Coronati, pubblicata in Lia Barelli.





Una zona del pavimento nei pressi della prima guilloche, verso l'ingresso della chiesa. Nonostante l'antichità che si riscontra nei materiali lapidei come le fasce marmoree bianche, spesso frammentate, e le tessere, si osservano comunque quelle caratteristiche tipiche dei pavimenti soggetti a manomissioni, ritocchi e restauri. La disomogeneità delle fasce marmoree bianche che hanno caratteristiche tipologiche e stilistiche diverse, anche nelle misure. Motivi difformi nel mezzo di uno stesso riquadro (come questo in basso a destra); impiego, o meglio riuso, di tessere diverse per stato di conservazione e colori, spezzando la simmetria cromatica. Tenuto conto di questi dettagli, non si può escludere che il pavimento sia stato completamente ricostruito, confermando la sibillina frase "accomodato in più parti", che molti autori del passato hanno usato accennando al pavimento della basilica. Ma l'antichità della maggior parte dei marmi che lo compongono, fanno pensare che esso sia stato ricostruito non in tempi recenti, ma presumibilmente tra il XV e il XVII secolo. Inoltre, i molti frammenti di marmi che recano iscrizioni, sono anch'essi testimoni diretti di una sicura ricostruzione del pavimento.



Fig. 1.
In queste tre foto si vedono alcuni riquadri pavimentali che si trovano nelle partizioni reticolari che affiancano la prima guilloche centrale, verso la navata sinistra.
Qui è un motivo classico tratto dal repertorio del modulo quadrato con scomposizione di piccoli triangoli. Come negli altri casi, si nota l'impiego di tessere diverse per tipologia e colore.



Fig. 2.
Un altro classico motivo: ottagoni collegati da quadratini, tipicamente precosmatesco, ma impiegato in tutti i pavimenti musivi anche nel XIII secolo. In alto si vede una singola tessera di giallo antico che spicca tra il porfido e il serpentino dei piccoli quadrati diagonali;



Fig. 3.
Un riquadro che ritengo sia molto importante per le sue caratteristiche. Esso può dirci cose molto interessanti sulla storia del pavimento. Questo motivo, che impiega losanghe oblunghe bianche, risulta essere molto sovradimensionato rispetto a quelli normalmente utilizzati anche nelle partizioni reticolari delle lavate laterali in pavimenti realizzati da Iacopo e da Cosma. Uno simile si riscontra nel pavimento della chiesa di San Nicola a Genazzano, proveniente però dalla basilica di San Giovanni in Laterano per volere di papa martino V nel 1437 circa. La presenza di questo riquadro non fa escludere che un primitivo pavimento precosmatesco fosse esistito sotto Pasquale II, mentre la fascia centrale della navata dimostra che Lorenzo o suo figlio Iacopo, rifecero quel pavimento sul finire del XII secolo.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6. Fascia decorativa con uguale motivo non intersecantesi, nella fascia centrale del pavimento della basilica di San Crisogono.

Il riquadro descritto nella fig. 3, lo rivediamo nelle figg. 4 e 5 ingrandite, di cui la seconda è un dettaglio che mostra una rara originale manodopera dei veri marmorari romani. Nella foto grande si vede l'insieme dell'opera tessellata che è perfetta, ma vi sono dettagli che non si giustificano facilmente, come una delle losanghe bianche sulla destra che reca una parte di iscrizione. Difficile pensare che i Cosmati la usassero in questo modo, quando sappiamo che essi usavano decorare i marmi di riuso nel loro rovescio pulito. Diverse tessere triangolari non corrispondono nella simmetria dei colori, dimostrando che esse furono sostituite in qualche restauro. Tuttavia, a parte questi dettagli, difficilmente in altri pavimenti si vede il disegno geometrico dei cerchi intersecantesi che formano questo motivo, eseguito con una tale precisione. Ciò potrebbe significare che questo riquadro è stato conservato intatto e solo ritoccato. Una condizione simile, compreso l'uso di losanghe oblunghe bianche con iscrizioni antiche, la si osserva in una striscia pavimentale con lo stesso motivo, ma non ad intersezione, nei pressi del presbiterio della chiesa di San Nicola a Genazzano. Entrambi i pavimenti mostrano caratteristiche simili nella tessellatura e nello stato di conservazione dei materiali. Il pavimento di San Nicola fu fatto ricostruire, come detto, da papa Martino V circa il 1437. Un dettaglio che vale la pena osservare in queste immagini, è la forma e la lunghezza delle tessere triangolari commesse negli angoli compresi tra due losanghe.

Nella fig. 6, si vede lo stesso motivo, ma non arricchito e complicato dalla intersezione dei cerchi, e tuttavia si nota una imprecisione molto maggiore rispetto al riquadro delle figure precedenti. Eppure la decorazione fa parte della fascia centrale del maestoso pavimento della basilica di San Crisogono!

Riquadri simili, con le stesse caratteristiche, si vedono nel pavimento della basilica di Santa Croce in Gerusalemme e potrebbe essere originale anch'esso, sebbene manomesso; nel pavimento della basilica di Santa Maria Maggiore, sebbene più moderno rispetto a questo almeno per le losanghe bianche; nella basilica di Santa Prassede, ma si tratta di una ricostruzione moderna e nella basilica dei Santi Bonifacio e Alessio, anch'esso ricostruito in tempi non molto lontani.

Le due immagini che seguono(figg. 7 e 8) ci aiutano a capire meglio la storia del pavimento dei Santi Quattro Coronati. Nella fig. 7 si ha una conferma che molti dei riquadri che affiancano la guilloche centrale nella navata maggiore, sono stilisticamente riconducibili quasi esclusivamente alle tipologie di pavimenti precosmateschi, dando ragione a Glass sul fatto che un pavimento del genere potrebbe essere stato realizzato ai tempi di Pasquale II. La differenza più marcata rispetto agli altri pavimenti cosmateschi di Roma e che si nota subito non appena si entra in chiesa, è quella di avere davanti agli occhi un'opera tessellata molto antica, non come quelle rifatte nel '700, e soprattutto si rimane sorpresi nel vedere i motivi goemetrici dei riquadri come ingigantiti rispetto agli altri pavimenti e questa peculiarità è notoriamente una caratteristica dei pavimenti precosmateschi. Ma lo stile Laurenziano è determinante nel farmi credere che esso sia un'opera della metà del XII secolo.

La fig. 8 mostra il dettaglio di un riquadro con motivi di rombi. Cosa si evince da questa foto? Che la maggior parte delle tessere sono antiche, originali e che un'altra discreta parte sono anche antiche, ma di sostituzione perchè bianche o grigie, mentre quelle vere dovevano essere di giallo antico. La mescolanza dei colori tra le tessere grandi e triangolari piccole indica che il riquadro è una ricostruzione parziale (perchè si nota un tessellato senza fughe e letto di malta in vista) che risale ad almeno il XVI-XVII secolo e che incorpora tessere colorate originali del pavimento cosmatesco e tessere bianche del tempo del restauro.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Nelle figg. 9 e 10 si vedono due dettagli della prima fila di dischi annodati a guilloche. Anche queste immagini mostrano chiaramente le caratteristiche di un pavimento molto antico, ma ricostruito per la quasi totalità della sua superficie.

In particolare si nota:

1) I dischi centrali, che dovevano essere di porfido, giallo antico e serpentino, sono stati sicuramente sostituiti in tempi antichi con marmi meno pregiati, come si vede soprattutto dalla fig. 10 e, d'altra parte, come si evince dalle altre guilloche presenti nella chiesa.

2) Le fasce di marmo bianco mostrano caratteristiche differenti tra i vari pezzi: alcune sono in frammenti, altre molto consunte e ingiallite, altre bianche, grigie e meno antiche.

3) Si nota una presenza costante di moduli ad F di collegamento tra i dischi di cui quelli più sul colore giallo e molto frammentati potrebbero essere originali, e gli altri ricostruiti sulla stessa foggia.

4) Nella fig. 10, la fascia decorativa circolare attorno al disco bianco è fatta di tessere romboidali per lo più bianche, mentre in origine dovevano essere tutte di giallo antico, come le poche sopravvissute. Lo stesso vale per il disco della fig. 9.

5) Su tutta la superficie si nota una forte difformità simmetrica nella disposizione cromatica delle tessere dei motivi geometrici: chiaro segno di ricostruzione.

Figg. 11-12: una tipica decorazione a zig-zag, derivata dal repertorio precosmatesco di Montecassino ed adottata e usata frequentemente da Lorenzo e Iacopo. Questo riquadro, che fa parte del grande quincux centrale, potrebbe essere originale.

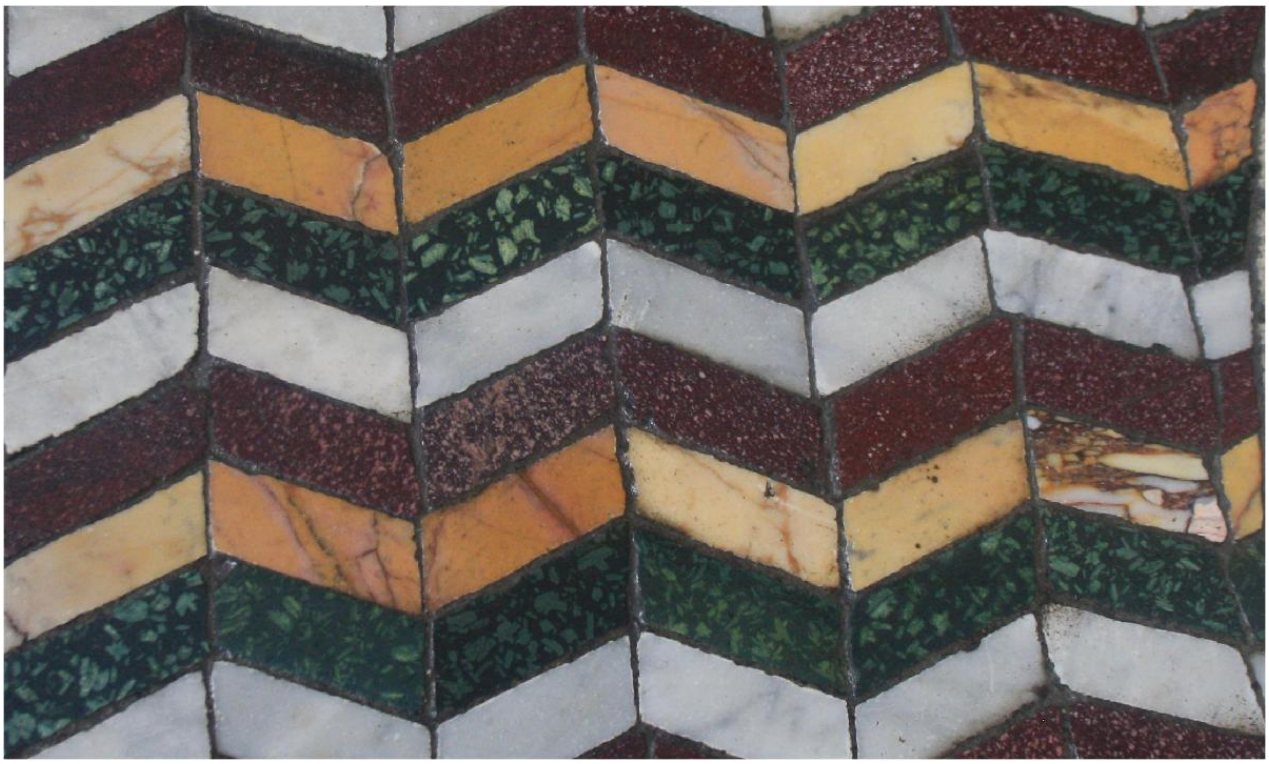




Fig. 13

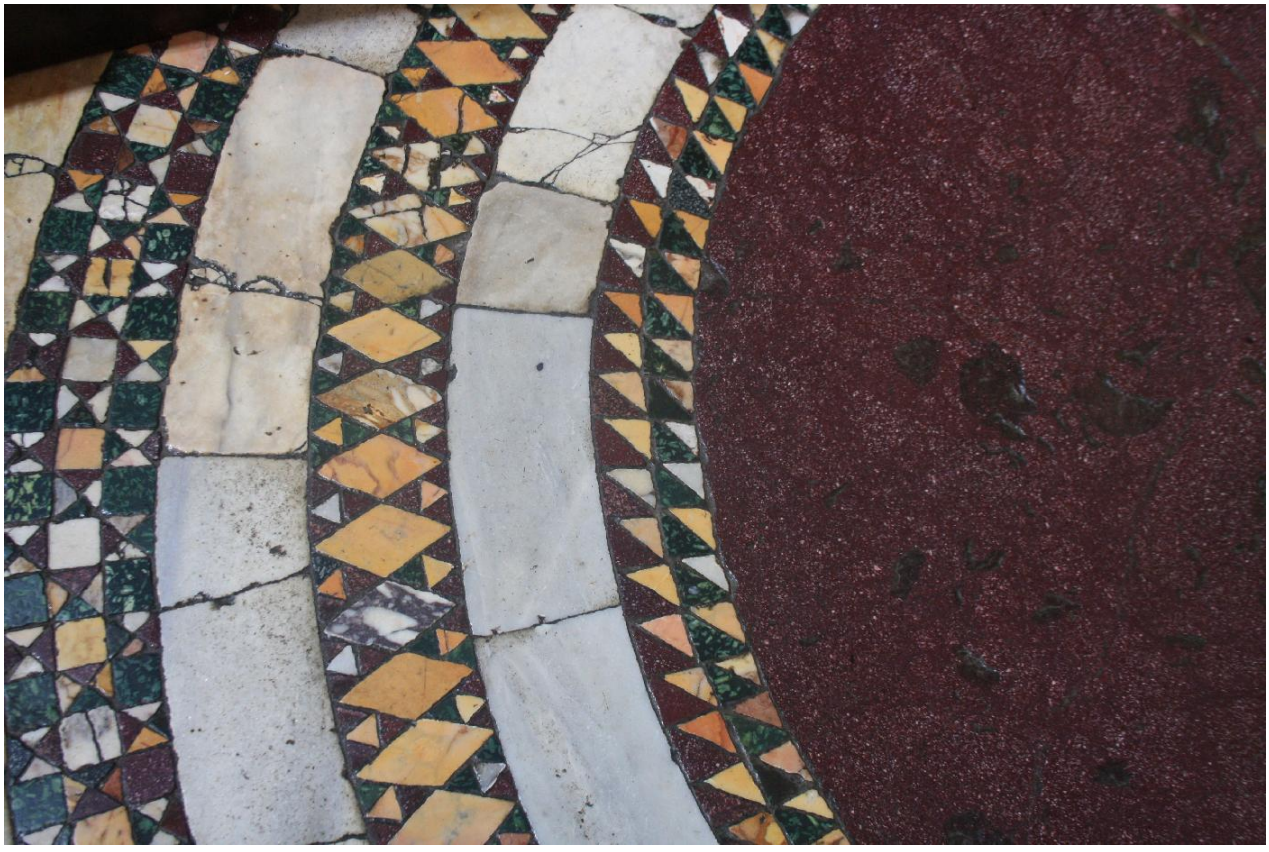


Fig. 14

Se ci si fa caso, man mano che ci si avvicina al centro del pavimento si nota che tutto quanto sta all'interno del grande quincux centrale, all'improvviso sembra mostrare caratteristiche diverse di cui la più importante è quella che probabilmente, oltre ai ritocchi e alle aggiunte delle fasce marmoree bianche, l'opera risulta essere più originale rispetto alle partizioni reticolari che la affiancano. Le due immagini delle figg. 13 e 14 lo dimostrano molto chiaramente. Si nota subito che il disco centrale di porfido è originale; entrambe le fasce decorative circolari, al contrario di quelle delle figg. 9 e 10, sono stavolta composte in massima parte di tessere di giallo antico contrapposte al porfido e al serpentino di quelle piccole triangolari; l'opera tessellata sembra essere quella ad incasso, originale, indicando che probabilmente il quincux è stato solo ritoccato (*risarcito*, come direbbe qualche antico autore).



Fig. 15. Un dettaglio della seconda fascia decorativa circolare che sta intorno al disco di porfido (fascia centrale della fig. 14). Le tessere di giallo antico, ben conservate mostrano il taglio irregolare dovuto alla tecnica manuale utilizzata dai marmorari romani.



Fig. 16. Il dettaglio della prima fascia decorativa intorno al disco di porfido. L'opera tessellata sembra essere quella originale del maestro Lorenzo o del figlio Iacopo.



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Nella fig. 17 si vede ancora uno scorcio del quincux con il disco di porfido originale e le decorazioni esterne;
La fig. 17 mostra un altro dettaglio di una fascia decorativa di triangoli raggianti di serpentino in cui la maggior parte delle tessere di triangoli isosceli appaiono essere originali e ben disposte nell'intarsio. Originariamente il motivo era concepito con il modulo triangolare opposto scomposto in quattro elementi triangolari minori, tre di giallo antico e quello centrale di porfido, come si vede nel dettaglio della fig. 19. Nella fig. 18, invece, si vede la sostituzione di molte tessere di giallo antico con altre di colore simile o addirittura bianche .

Tirando le somme sul pavimento dei Santi Quattro Coronati

In definitiva, l'analisi in sito e soprattutto fotografica del pavimento della chiesa dei Santi Quattro Coronati, ha rivelato molti dettagli che più di ogni altra iscrizione ci svelano una possibile storia di questo litostrato, rendendo plausibili le ipotesi proposte sopra e che qui si ribadiscono in linea generale. I punti più importanti dell'analisi precedente sono sicuramente l'osservabilità diretta, particolarmente evidente nelle aree delle partizioni reticolari, di quelle caratteristiche specifiche che contraddistinguono inequivocabilmente la ricostruzione di riquadri pavimentali che riusano in buona parte il materiale avanzato di un possibile litostrato precosmatesco risalente a papa Pasquale II, o forse più verosimilmente all'opera di un Lorenzo di Tebaldo in età matura, collocabile verso la metà del XII secolo. Abbiamo visto che il Muñoz rifiutando la tesi di De Rossi, e basandosi su soluzioni stilistiche architettoniche di cui trovava similitudini nel chiostro di Santa Sabina, sostenne che il chiostro del monastero era opera del 1216 circa, attribuibile perciò ai marmorari romani di quel tempo, cioè ad un maturo Iacopo o ad un giovane Cosma. L'opera di restauro dell'antico pavimento quindi, dovrebbe riferirsi forse a pochi anni prima la realizzazione del chiostro, cioè in un periodo compreso tra il 1210 e il 1216. Tuttavia, non posso accettare una simile ipotesi perchè l'evidenza stilistica del pavimento non lo consente. La tipologia e le caratteristiche del quincux, insieme ai motivi geometrici sovradimensionati delle partizioni reticolari, parlano di un pavimento realizzato almeno nella metà del XII secolo, forse da Lorenzo, e rimaneggiato, o restaurato, da suo figlio Iacopo, ma non rifatto nel disegno unitario che per questo è diverso dai pavimenti cosmateschi di Iacopo e Cosma, realizzati tra il 1204 e il 1231, come quelli di Ferentino, Anagni e Civita Castellana. Quindi, Iacopo avrebbe potuto, al più, restaurare il pavimento del padre, e fare qualche aggiunta, ma senza modificare il disegno generale.

L'altro punto importante è l'evidenza della ricostruzione del pavimento. Glass la rileva in modo evidente nel presbiterio, ma non la riconosce nel pavimento della navata centrale. L'analisi fotografica effettuata nelle pagine precedente, credo invece che abbia ampiamente dimostrato essere tutto il pavimento una ricostruzione, sebbene molti riquadri conservino ampi tratti originali e solo ritoccati, come anche le zone del quincux centrale. Inoltre ho rilevato che se nei pavimenti cosmateschi ricostruiti tra il XVIII e il XIX secolo è ben evidente la differenza tra le tessere antiche originali e quelle impiegate ai tempi del restauro, qui tale differenza è resa minima. Ciò mi ha suggerito l'ipotesi secondo la quale il pavimento potrebbe essere stato ricostruito - mantenendo inalterati gli elementi del disegno originale ed con il riuso del materiale antico - nel XV secolo, al tempo in cui papa Martino V faceva smantellare ciò che rimaneva del grande pavimento precosmatesco della basilica di San Giovanni in Laterano, e con i cui resti fece abbellire e risarcire alcuni pavimenti di diverse chiese di Roma, tra cui forse anche questa dei santi Quattro Coronati, e la sua chiesa prediletta di San Nicola a Genazzano. Questo giustifica: le caratteristiche viste sopra dovute alla ricostruzione (difformità simmetrica nei colori, mescolanza di tessere antiche e moderne, tipologie lapidee diverse, diversità stilistiche dei disegni, ecc.); il fatto che tutto il pavimento sembra essere molto antico, perchè sia la ricostruzione che i restauri sono avvenuti nel XV-XVII secolo; gli stili diversi che si osservano nel pavimento (motivi geometrici precosmateschi e fascia centrale riferibile agli ultimi decenni del XII secolo); le caratteristiche della bottega di Lorenzo e Iacopo (patterns, uso del giallo antico, ecc.); la difformità nel disegno unitario generale del pavimento scaturito dai molti interventi che sono occorsi durante dieci secoli di storia.



L'edificio



Il chiostro



La decorazione cosmatesca del chiostro



Il quincux nella navata centrale



PAVIMENTI COSMATESCHI MINORI

FRAMMENTI, CITAZIONI STORICHE

Nei precedenti capitoli abbiamo analizzato i pavimenti cosmateschi più noti di Roma, ma diversi, non meno importanti di altri, mancano ancora all'appello e necessitano di essere descritti; ed è quanto faremo in questa terza parte. Prenderemo come palinsesto il catalogo ragionato di Glass in quanto fu lei forse per la prima volta, più che Hutton nel 1950, a fare il giro di ricognizione di quanto rimaneva ai suoi tempi, nel 1970-1980, dei pavimenti cosmateschi secondari nelle chiese di Roma e dove non esisteva più nulla, ne dava memoria con i documenti storici che attestavano la presenza di pavimenti musivi in tempi antichi.

SANT'AGNESE IN AGONE

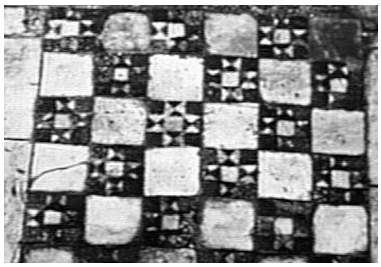


Sopra, un disegno della chiesa di Sant'Agnese in Agone pubblicato da Pancrazio Capelli nel 1750; sotto alcuni patterns tipicamente cosmateschi del pavimento della chiesa inferiore.

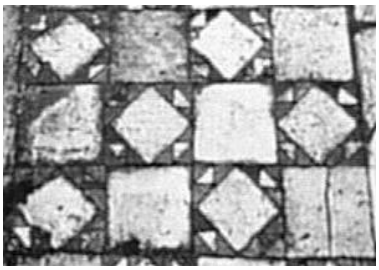
Visitando questa chiesa, non si trova traccia di pavimento cosmatesco se non nella chiesa inferiore, o cripta, consacrata da papa Callisto II nel 1123, ma questa data, secondo Glass, non può costituire una base sicura per datare anche il pavimento, mentre l'evidenza stilistica suggerisce una datazione alla prima metà del XII secolo. Non vi sono iscrizioni che attestino la presenza dei marmorari romani nella chiesa e risulta difficile, se non impossibile, stabilire se i resti di mosaico cosmatesco che si trovano nella cripta sono stati realizzati appositamente per essa o se sono stati trasferiti da un'altra chiesa.

Pancrazio Capelli, nel secondo volume della sua opera *Roma antica e moderna*, del 1750, descrive questa chiesa secondo i restauri voluti da papa Innocenzo X nel XVII secolo: "...essendo stato assunto al Pontificato Innocenzo X, ed havendo osservato l'angustia, e la povertà della Chiesa suddetta, fece demolirla, e fece edificarvi questo sontuoso tempio...tutto incrostato anche nel pavimento di varie pietre di molta stima...". non sappiamo se il pavimento "incrostato di pietre" fosse un pavimento del tipo cosmatesco prelevato da qualche altra chiesa per abbellire questa, come a volte in quel tempo è stato fatto. Se così fosse, è possibile allora che durante successivi restauri i resti di questo pavimento sono stati trasportati nella chiesa inferiore dove i pochi riquadri esistenti, non costituiscono una sufficiente prova che vi fosse in origine un pavimento cosmatesco. Essi sembrano piuttosto dei riquadri ricostruiti e posizionati arbitrariamente in quel luogo ed è perciò molto probabile che essi siano stati prelevati da qualche altro luogo, forse proprio al tempo di Innocenzo X.

I motivi dei patterns sono quelli cosmateschi dei pavimenti della bottega di Lorenzo realizzati tra la metà e la fine del XII secolo, ma gli elementi per una conferma sono troppo scarsi.







SANT'AMBROGIO IN PESCHERIA, o S. Ambrogio della Massima

Su internet non sono riuscito a trovare la chiesa come denominata da Glass, cioè Sant'Ambrogio in Pescheria. Infatti, si tratta di Sant'Ambrogio della Massima. Comunque, in questa chiesa esisteva un tempo, nel XVI secolo, una iscrizione che attestava il passaggio dei Cosmati. Il testo che la tradizione tramanda è il seguente:

JACOBUS FECIT HOC OPUS.

Secondo Glass, questa iscrizione fu dapprima divulgata da Pompeo Ugonio in una opera dal titolo *Theatrum Urbis Romae*, manoscritto della Biblioteca Vaticana, barberini latino, 1994, 300r; quindi l'avrebbe poi divulgata Stevenson nel Bullettino di Archeologia Cristiana, 4° serie, II, 1883, pag. 111; infine fu ricordata da Armellini in *Chiese medievali di Roma*, II, 692-93.

Ultimamente, Peter Cornelius Claussen, in *Die Kirchen der Stadt Rom in Mittelalter 1050-1300*, ed. 2002, p. 66, dice chiamarsi questa chiesa anche S. Ambrogio della Pescheria o Santa Maria della Massima.

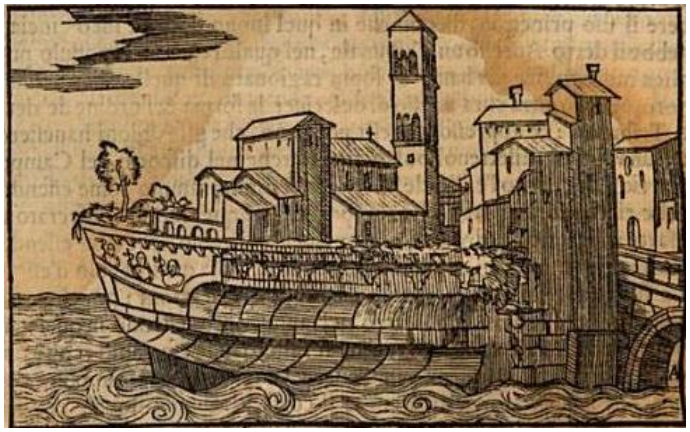
Per quanto riguarda Stevenson, credo che Glass lo abbia confuso con Forthingam. Infatti nel *Bullettino di Archeologia Cristiana*, del 1883, a pag. 111 si legge "Forthingam...avvertì infine che dal manoscritto del Ugonio si possono cavare molte altre notizie sulle scuole marmorarie romane; e citò l'indicazione data dal medesimo (f. 360) che il pavimento della chiesa di S. Ambrogio in Pescheria fu opera di Giacomo: Jacobus fecit hoc hopus". Da questa frase potrebbe essere nata la tradizione di attribuire il pavimento scomparso della chiesa a Jacopo, ma di questo non vi è alcuna certezza, come testimonia anche l'ultima citazione di questa iscrizione fatta da Luca Creti nell'opera *In Marmoris Arte Periti*, del 2009, più volte citata in questo libro, il quale scrive (pag. 17): "non si hanno ulteriori conferme della notizia, tratta dal Theatrum Urbis Romae di Pompeo Ugonio, in cui, riferendosi ad una perduta testimonianza epigrafica, si attribuisce a Iacopo la paternità del litostrato della chiesa di S. Ambrogio della Massima a Roma". Glass precisa che negli anni '60 del Novecento, il pavimento fu scavato in profondità per circa metto metro e non furono trovate tracce di frammenti di un presunto pavimento cosmatesco. L'iscrizione ricordata da Pomeo Ugonio, potrebbe essere scomparsa, forse insieme al pavimento o all'opera realizzata da Jacopo, quando la chiesa fu riedificata dalle fondamenta da Beatrice Torres e suo fratello cardinale, nel 1606, come ci avverte Filippo Titi in *Studio di Pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, (1674).

SANT'APOLLINARE A PIAZZA NAVONA

Pompeo Ugonio descrive questa chiesa in *Historia delle Stationi di Roma*, 1588, pag. 285v. Glass, cita pure il libro di C.M. Mancini, *Le chiese di Roma illustrate*, del 1967, pag. 93 il quale dice che Ugonio fece confusione nella sua descrizione con i vari livelli della chiesa in quanto nel 1574 i Gesuiti rialzarono il pavimento ad una quota più alta di quella antica. Ugonio, invece, sembra distinguere un livello più basso della chiesa per entrare nella quale era necessario scendere dei gradini ("per entrare in chiesa si scendono alcuni gradi il che è stato causato per il terreno che si è riempito et alzato di fuora...onde ad averla così sbassata c'è stato necessario il corso di molti secoli"). A parte ciò egli così descrive il pavimento: "Il piano fu tutto di bellissima opera de intarsiatura con varietà di lavori, et di colori di pietre adornato, di che ne è in essere buona parte". Dalle parole, non vi è dubbio che si tratti di un pavimento cosmatesco rimasto "in essere in buona parte", come egli stesso dice.

Glass avverte che non vi sono testimoniante epigrafiche del passaggio dei Cosmati nella chiesa e che non è possibile datare il pavimento che non esiste più. I restauri condotti sotto benedetto XIV (1740-58) hanno rimosso tutte le tracce della primitiva chiesa medievale.

SAN BARTOLOMEO ALL'ISOLA TIBERINA



Una antica incisione dell'Isola Tiberina con la chiesa di San Bartolomeo, pubblicata da Bernardo Gamucci nei "Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma" del 1565.

Secondo quanto riporta Glass, uno sconosciuto studende dal nome Buchowiecki avrebbe ipotizzato in un suo studio, *Handbuch den Kirchen Roms*, I, Vienna, 1967, p. 438, che il pavimento di San Bartolomeo all'Isola fosse dovuto ai restauri della chiesa effettuati nel 1284, durante il papato di Martino IV (1281-1285). Ma sfortunatamente lo studente non cita le sue fonti e nessuno degli storici di Roma menziona un pavimento per la data indicata, né qualsiasi altro tipo di pavimento della chiesa. Con ogni probabilità, invece, la data del 1284 si riferisce alla costruzione del ciborio eseguito dal maestro Ognissanti Callarario de' Taderini, al quale alcuni autori moderni associano anche la realizzazione del presunto pavimento cosmatesco (l'articolo su medioevo.roma.org, per esempio, o più indietro nel tempo, Publio Parsi in Chiese Romane, del 1950). Le notizie sul pavimento, già di difficile reperimento ed interpretazione, sono rese ancora più confuse dalle approssimazioni nei riferimenti e citazioni e dal fatto che alcuni o molti reperti dell'arredo medievale della chiesa furono nel tempo, e per diverse ragioni, trasportati in altre chiese di Roma, come vedremo presto. Le ricerche su questa chiesa sono state sviluppate da Glass e da Luca Creti[1] in due sensi: la prima per le notizie sul pavimento, il secondo per ricostruire la storia delle colonnine dell'*iconostasi* della chiesa firmate da Iacopo di Lorenzo. I dati analizzati dai due autori si intersecano nell'unica fonte primaria che dice qualcosa di più dettagliato sull'aspetto e sui reperti medievali della chiesa: Frate Casimiro da Roma che abbiamo già incontrato nel corso delle nostre indagini in questo volume. Egli, nel libro *Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei Frati Minori della provincia Romana*, pubblicato nel 1744, a pagina 386 accenna a qualcosa che riguarda un pavimento di mosaico. A tal proposito, l'indicazione di Glass è alquanto scarna e confusa: "Casimiro riferisce di un pavimento di *prezioso musaico*. Non è dato sapere se esso fu cosmatesco"[2]. Ma se andiamo a leggere bene il passo di frate Casimiro, ci accorgiamo che si può ricavare qualcosa di più: "Egli è però certo che, che sotto del Ciborio, vedesi tuttavia l'antica confessione, in cui da principio fu collocato il corpo di S. Bartolomeo. Calavasi in essa per due scale, come in altre molte chiese di questa città si vede...quindi si passa per uno stretto, e breve corridore, nel fine di cui si veggono due altre colonne, parimente di marmo, ma ritorte; e innanzi a queste un pavimento di prezioso musaico, di cui una porzione è ottimamente conservata. A piè di un'antica memoria e che io stimo esser stata collocata nella detta confessione, leggesi, *Jacobus Laurentii fecit has 19. columnas cum capitelli suis*, delle quali ora non trovasi vestigio di sorta".

Da queste parole non vedo il motivo di dubitare dell'originalità di un pavimento cosmatesco, che tra l'altro Casimiro specifica molto bene trovarsi nella cripta della confessione e proprio davanti a quelle due colonne che Creti

[1] L. Creti, *In Marmoris Arte Periti*, 2009, op. cit. pagg. 60 e segg.
[2] Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, 1980, op. cit. pag. 79, nota 4.

identifica con quelle dell'*iconostasi* firmate da Iacopo. D'altra parte, che tipo di pavimento "di prezioso musaico" poteva essere quello che esisteva in un luogo così santo, realizzato in un periodo in cui le migliori scuole di marmorari romani, quella di Nicola d'Angelo e di Iacopo di Lorenzo, collaboravano per rendere magnifica questa chiesa?



Nelle immagini sopra si vedono i tre riquadri musivi meglio identificabili come plutei di un ambone o di una recinzione presbiteriale piuttosto che come pannelli pavimentali. Tra l'altro, lo stile è quello inconfondibile della bottega cosmatesca di Iacopo di Lorenzo o del Vassalletto. Lastre simili se ne vedono nel museo lapidario di Anagni e in molte altre chiese dove tali artisti sono attestati.

Frate Casimiro, qualche pagina dopo del suo stesso libro, scrive: "Nell'anno 1726, tolto via il pavimento di musaico molto guasto, e in alcuni luoghi affatto consumato, fu fatto il nuovo di mattoni, ornato con lastre di marmo e con altre pietre" dandoci notizia di quando i resti del pavimento cosmatesco fu eliminato e smentendo, credo, i dubbi avanzati da Glass, secondo cui essendo i pochi frammenti musivi oggi avanzati, essendo identificabili meglio con lastre di arredo della chiesa poste nel pavimento in qualche epoca imprecisata, implicherebbe che niente di un presunto pavimento della chiesa sia rimasto, se mai esso fosse esistito". Avallo la tesi di Glass sul fatto che le tre lastre musive oggi conservate nella chiesa sembrano potersi riferire più all'arredo liturgico, ma non mi sento di escludere che un pavimento cosmatesco sia esistito se si tiene conto dei restauri fatti eseguire dai papi e della massiccia presenza dei marmorari romani accertata dalle testimonianze epigrafiche.

Se, infatti, ricominciamo da capo la storia della chiesa, osserviamo che essa fu restaurata da papa Pasquale II nel 1113, avendone lasciato memoria in una iscrizione; il suo successore, papa Gelasio II, pure fece alcuni restauri, ampliandone il culto divino; si ha poi che Alessandro III (1159-1181) la riedificò e la consacrò solennemente il 21 marzo del 1170, o come altri scrivono, nel 1174[3]. E' possibile che nel lasso di tempo tra il 1113 e il 1174 – quando l'arte dei pavimenti precosmateschi, derivati e realizzati sul modello di quello fatto fare dall'abate Desiderio per la chiesa di Montecassino nel 1071, era ormai consacrata come una esigenza artistica della *rennovatio* romana; quando già tutte le principali chiese di Roma erano state decorate con questi tappeti musivi di pietra dalle botteghe di *magister Paulus*, Tebaldo marmoraro, Lorenzo di Tebaldo e suo figlio Iacopo; quando tutto ciò era già stato irradiato nel territorio del *Patrimonium Sancti Petri* a nord e a sud di Roma; quando l'eco di tale arte risuonava forte nel Lazio dalle lontane botteghe di marmorari che affollavano le scuole siculo-campane; in questa chiesa in cui si sono trovate le testimonianze epigrafiche si Nicola d'Angelo e di Iacopo di Lorenzo e dove continuarono a lavorare schiere di marmorari romani fino alla costruzione del ciborio del 1284 - non fosse stato fatto un pavimento cosmatesco? Per questo non posso accogliere il dubbio espresso da Glass nel suo libro di cui ho detto prima. Un pavimento

[3] Queste notizie le prendo da Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, op. cit.

cosmatesco ci sarà stato e molto probabilmente sarà andato distrutto più volte. Per esempio, se si accetta l'idea che un primitivo pavimento precosmatesco, dell'epoca di Pasquale II, possa essere stato notevolmente danneggiato dalla gravissima inondazione del Tevere avvenuta nel 1180, si potrebbe pensare che Iacopo di Lorenzo lo restaurasse o lo rifacesse *ex novo* al tempo in cui realizzò le colonnine dell'iconostasi. Quello che vide Frate Casimiro nel 1744, non vi è dubbio che fossero i resti di un pavimento cosmatesco e non le lastre che oggi sono conservate nella chiesa e un tempo appartenenti all'arredo liturgico. Tra l'altro è bene evidenziare che tali lastre sono facilmente identificabili stilisticamente e riferibili esclusivamente alla bottega cosmatesca di Lorenzo, a conferma del fatto che ad essa furono commissionati importanti lavori di decorazione e architettura, come testimonia anche l'epigrafia. Tutto ciò, probabilmente, avvenne dopo l'inondazione del 1180. Il pavimento dovette essere visibile forse fino al 1557 quando un'altra terribile inondazione del Tevere causò il crollo della facciata e della navata destra. Ridotto in cattivo stato, ciò che rimaneva dell'antico pavimento cosmatesco fu distrutto nel 1727, come narra frate Casimiro, mentre alcuni frammenti potrebbero essere quelli da lui descritti e visti nella sotterranea confessione nel 1744, ma non sappiamo se essi fossero gli stessi di cui oggi si conservano tre pannelli, i quali, però, non sono identificabili come pavimento, ma come lastre di arredo musivo medievale. Il mistero dunque rimane abbastanza fitto, ma il dubbio sull'esistenza di un pavimento cosmatesco in questa chiesa è per me tolto.

SANTA CECILIA IN TRASTEVERE

La basilica di Santa Cecilia in Trastevere, è uno di quei luoghi di culto per i quali non si può assolutamente avere dubbi che vi abbiano lavorato schiere di marmorari romani e per lunghi periodi di tempo. Purtroppo, le innumerevoli vicende legate alle trasformazioni architettoniche dell'edificio ci hanno restituito solo alcuni poveri resti originali delle opere cosmatesche che un tempo potevano osservarsi al suo interno. Sebbene non vi siano iscrizioni che attesti la presenza dei Cosmati, i reperti sopravvissuti sono più che sufficienti a dimostrare che essi vi sono passati. Giovanni Battista Giovenale è uno degli architetti che fu chiamato al rinnovo delle trasformazioni della città di Roma sul finire del secolo XIX. Oltre alla basilica di Santa Maria in Cosmedin, egli studiò a lungo questa di Santa cecilia e ne curò i restauri tra il 1899 e il 1901. E' Glass (op. cit. pag. 82) a spiegarci che egli, nell'occasione degli scavi della basilica, osservò molto frammenti del pavimento medievale che era coperto dalla pavimentazione moderna, ma fu in dubbio se datarlo al XII o al XIII secolo.

La scarsa documentazione storica sulle alterazioni architettoniche della basilica nel periodo medievale non ci aiutano a dire qualcosa di più preciso e le uniche fonti ufficiali che hanno citato il pavimento sembrano essere solo Pompeo Ugonio e Filippo Titi. Il primo, nella *Historia delle Stationi di Roma* (op. cit. 1588, pag. 131) scrive: "Il pavimento di santa Cecilia, parte è di opera d'intarsia lavorato, parte di tavole grandi di marmo coperto", facendoci pensare che già prima della fine del '500 il pavimento cosmatesco originale era semi distrutto. Glass lamenta che Ugonio non ci fa capire quale sia la parte di pavimento intarsiamo a mosaico cosmatesco e quale rifatta in lastre di marmo, mentre sarebbe stato utile sapere se una parte di esso fosse rimasto nell'abside, visto che circa vent'anni dopo, nel 1599, il Cardinale Paolo Emilio Sfrondato, restaura il presbiterio rifacendo il pavimento. In realtà Ugonio descrive con molta precisione la zona della Confessione, dell'altare maggiore con il ciborio, la tribuna e la cattedra vescovile, ma non accenna ad un pavimento, facendoci

credere che esso non fosse in quel tempo intarsiato, altrimenti credo che lo avrebbe detto[4]. Il secondo, Filippo Titi, ci informa[5] che il Cardinale Sfrondato "fece restaurare tutta questa chiesa nel 1599 con un pavimento intorno all'Altar maggiore tutto di alabastri intersiato di gioie, e pietre orientali...", lasciando pensare che per "tutta questa chiesa" volesse dire che fu rifatto anche tutto il pavimento. In seguito, il Cardinale Francesco Acquaviva, nel 1724, coprì definitivamente quel poco che rimaneva, se vi era, del pavimento cosmatesco.

Di questa distruzione dell'antico, abbiamo significativa testimonianza di Marangoni, il quale scrive: " Lo stesso distruggimento, e forse più considerabile però fu quello che abbiamo, non molti anni sono, veduto nella Basilica di S. Cecilia in Trastevere: posciachè, a simile maniera, si è rifatto il nuovo pavimento, diroccato l'arco Trionfale co' suoi mosaici, restandovi solamente la tribuna..."[6]. Mentre a testimoniare, con l'Ugonio, che prima di questi rifacimenti, si osservava la magnificenza di questa basilica anche per "l'antichità del pavimento", è Carlo Bartolomeo Piazza nel suo libro *La Gerarchia Cardinalizia* (op. cit. 1703, pag. 382).



Il paliotto d'altare che è un'opera cosmatesca meravigliosa riferibile alle migliori produzioni dei Cosmati, forse della bottega di Lorenzo e Iacopo, degli ultimi decenni del XII secolo.

Nella chiesa si vedono alcune opere cosmatesche, come un candelabro per il cero pasquale che però sembra essere moderno, o restaurato; un pregevole tabernacoletto dagli intarsi cosmateschi vivaci nei colori, probabilmente opera tarda forse dello stesso artista che fece il ciborio; un eccezionale paliotto d'altare che è in una della cappelle della chiesa, che sembra essere originale, probabilmente opera dei Cosmati della fine del XII secolo, riferibile allo stile dei

[4] "Ad esso altare si ascende per sei scalini, il quale rilevato in alto cingono quattro pretiose et belle colonne, di mischio nero, et bianco, che un magnifico ciborio sostengono di finissimo marmo con molte statuette, et messo da poco in quà in alcuni scompartimenti à oro. Dietro vi è la Tribuna, et il seggio Episcopale di marmo con il luogo ove assistevano al Papa i Cardinali nelle sacre solennità. L'ornamento dell'altare, e forse anco tutto il Presbiterio ho coniettura che fosse fatto da Papa Martino Quarto. Percioche à piedi dell'altare nella faccia verso la chiesa si legge: *Hoc opus fecit Arnulfus anno Domini 1283*".

[5] *Studio di Pittura*, etc., op. cit. 1674, pag. 57.

[6] Giovanni Marangoni, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso, e adornamento delle chiese*, Roma, 1744, pag. 432.



lavori simili presenti nelle chiese di San Cesareo de Appio, San Saba, Santa Maria in Aracoeli, ecc. I pochi frammenti, invece, che si vedono in un locale dell'annesso monastero delle suore benedettine, sono per la maggior parte resti dell'antica *schola cantorum*, frammenti di plinti, plutei, traverse, e solo un paio di essi potrebbero riferirsi ad un pavimento. Tra l'altro essi si presentano chiaramente manomessi, come si può vedere dallo stato alterato delle tessere, dei loro colori e dall'intarsio tessellato. La zona di Trastevere fu nel XII secolo uno dei cantieri cosmateschi più importanti di Roma, ed è praticamente impossibile che questa basilica non fosse stata riempita di opere dei marmorari romani, pavimento compreso.







Figg. 1-4; 1. Colonnina tortile musiva del candelabro pasquale; 2. Due frammenti di lastre forse pavimentali, o di recinzione; 3. Piccolo tabernacolo; 4. Blocchi marmorei con decorazioni cosmatesche appartenenti all'arredo presbiteriale.



Fig. 5. Frammento di probabile transenna



Fig. 6. Frammento di pluteo



Fig. 7. Traversa con splendida decorazione cosmatesca di stile diverso da quello della bottega laurenziana.

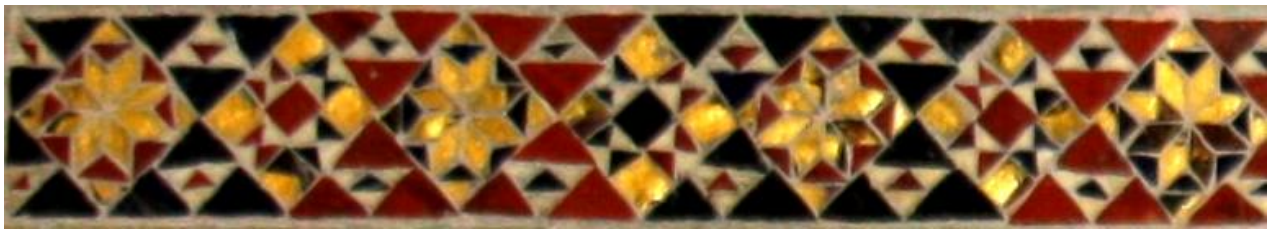


Fig. 8. Dettaglio della fig. 7 con la splendida decorazione.



Fig. 9 Un frammento del probabile pavimento manomesso.



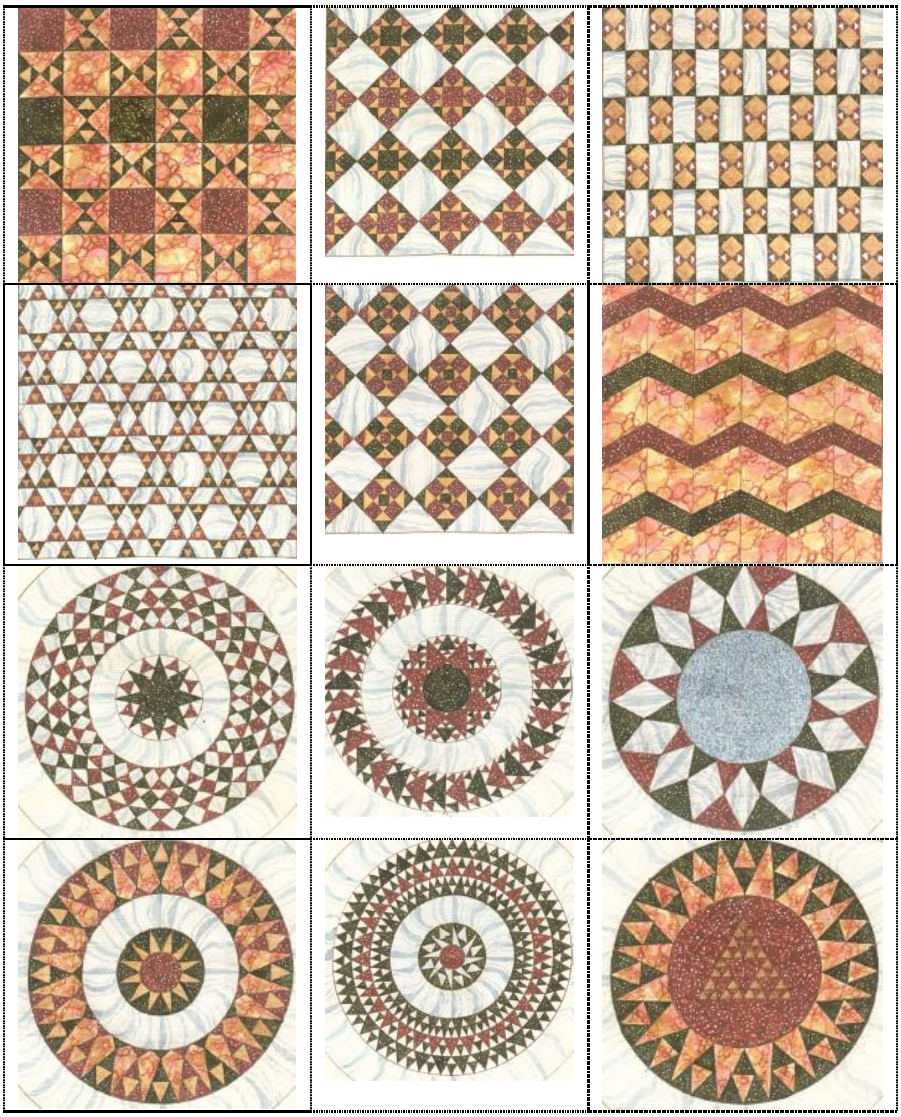
Fig. 10. Un altro frammento pavimentale.

SAN CLEMENTE

Di questa basilica ho già trattato in modo molto approfondito. Qui vorrei solo riportare il confronto tra i disegni di Lucchesi, effettuati sul finire del XVII secolo e alcune delle immagini del pavimento attuale. In linea di massima posso confermare quanto esposto sulle condizioni del pavimento di cui molti elementi si ritrovano nei disegni che qui propongo. Ciò che è interessante notare però è che in alcuni esempi si può constatare che le fasce decorative che si trovano intorno ai dischi sono uguali, mentre non lo sono i dischi. Ciò potrebbe spiegarsi solo ipotizzando che nella ricostruzione del pavimento e nei numerosi adattamenti, spesso le fasce decorative sono state staccate e riusate adattandole a contesti diversi dall'originale, come nel caso specifico che qui propongo.

I patterns disegnati da Luchesi si ritrovano più o meno tutti nel pavimento di San Clemente, sebbene corretta la simmetria dei colori nella disposizione delle tessere, e riportata nei disegni antichi, non corrisponda alla situazione attuale.

Vediamo quindi la tabella con i disegni di Lucchesi.

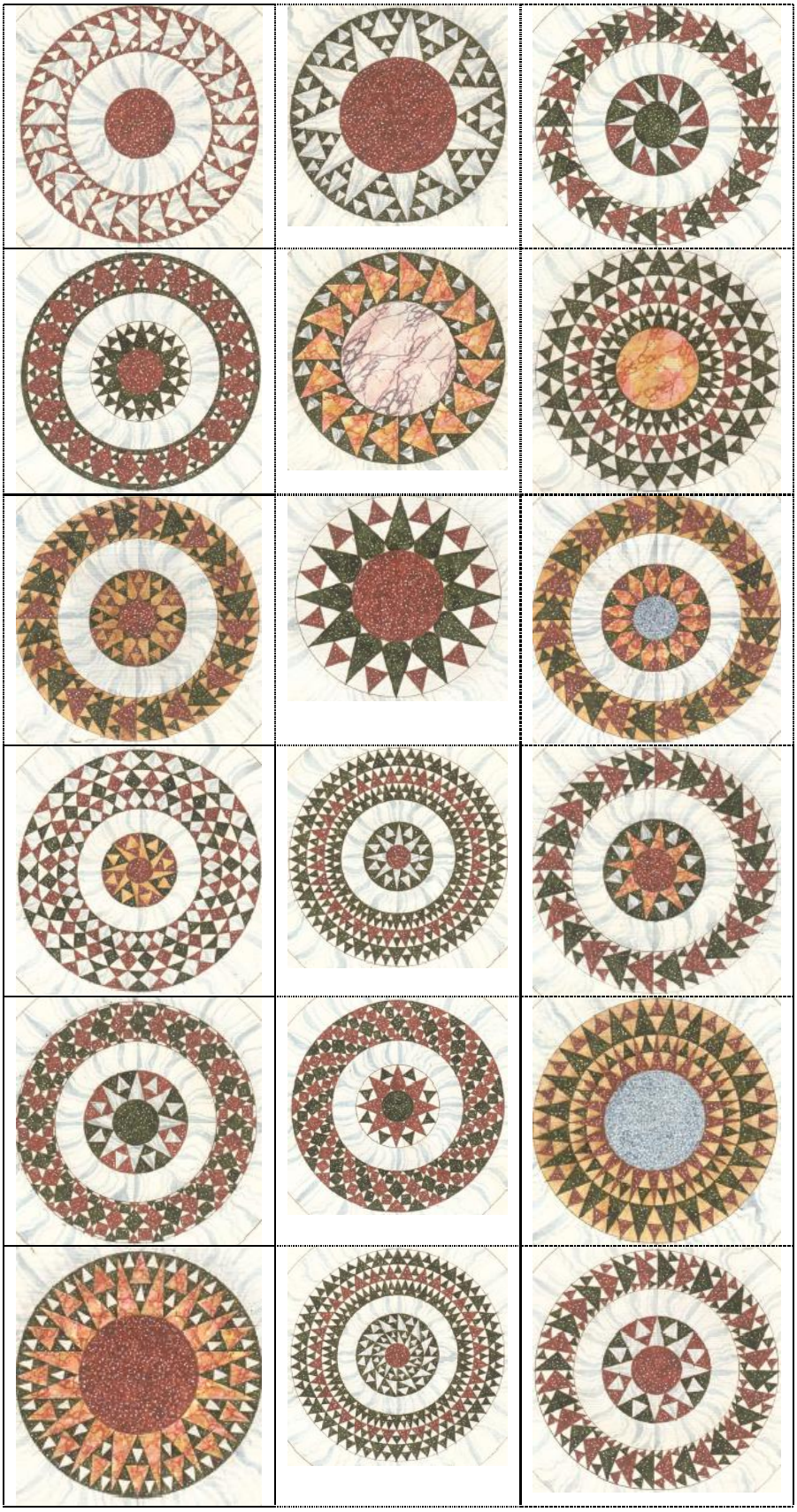


Come si vede, i patterns disegnati da Lucchesi innanzitutto rispecchiano perfettamente il classico repertorio cosmatesco della bottega di Lorenzo. L'uso del giallo è espresso con moderazione, ma anche in modo generoso, rispetto agli stili delle altre botteghe marmorarie. Non poteva mancare il motivo a zig-zag di cui il pavimento della basilica è particolarmente ricco.

Per quanto riguarda le rotae, si può notare che i dischi centrali spesso hanno dei motivi particolari, a volte inusuali, che in nessun luogo della basilica oggi si vede. Nella prima ruota si vede addirittura una stella ottagonale di serpentino invece del disco, mentre nella seconda il disco di verde antico è contornato dalla meravigliosa decorazione di stella cosmatesca fatta con grandi triangoli di porfido rosso e campita tra le punte con elementi minori. Il secondo disco della seconda fila mostra una decorazione di triangoli scaleni che non ho visto nell'attuale pavimento. Mentre il terzo disco è il ben noto triangolo di Sierpinski.

Si può osservare che nel disegno di Lucchesi le tessere triangolari delle campiture sono rosse e gialle, mentre oggi vi sono tessere verdi, giallo ed altri colori simili al giallo.

Di queste 24 ruote nel ho riscontrate almeno 14, ma, come ho detto prima, in alcuni casi sono state scambiate le fasce decorative adattate ad altri dischi lapidei. Un'altra caratteristica che spesso si perde nelle ricostruzioni arbitrarie, è la decorazione dei dischi. E' difficile identificarli con precisione con quelli attuali perchè Lucchesi ha usato una proporzione piuttosto ingrandita delle decorazioni che potrebbe ingannare l'occhio. Comunque, gli esempi molto belli visti sopra, non li ho trovati nel pavimento attuale. Ciò che posso dire è che qui si vede solo un disco senza decorazione e collegato direttamente da una fascia marmorea bianca; nel pavimento attuale i dischi con queste caratteristiche sono almeno tre.



SANTI COSMA E DAMIANO



In realtà, le tracce cosmatesche di questo insigne monumento religioso che sta nei Fori Imperiali, non è da meno di altre basiliche in cui le opere dei Cosmati sono ridotte a pochi frammenti, come abbiamo visto essere nel caso di San Giorgio in Velabro, San Giovanni a Porta Latina, ecc. Quindi, ne tratto adesso solo per un motivo legato all' impaginazione di questo volume.

Glass inizia la descrizione di questa chiesa indicando una iscrizione riportata da Pomepo Ugonio nel 1588 e poi da altri autori, come Forcella e Mezzadri nel XVIII secolo, la quale attesterebbe che "un ciborio, un tabernacolo e un candelabro pasquale fu commissionato dal cardinale titolare Guido, nel 1150 e che il ciborio, oggi andato perduto, aveva una iscrizione copiata da Ugonio la quale attesta che il lavoro fu fatto da Johannes, Petrus, Angelus, and Sasso, i figli del marmoraro Romano Paulus"[7]. La stessa notizia viene riproposta da Luca Creti, aggiungendo che anche il pavimento di questa chiesa viene attribuito alla famiglia di Paolo e ricordando una epigrafe incisa sulla tomba del cardinale Guido dove è menzionato un "*Romanus Vassalletti*, capostipite della nota famiglia di marmorari romani alla quale appartiene Pietro Vassalletto"[8].

Stranamente, però, di questo ciborio non accennano né A.M. Bessone Aureli ne *I Marmorari Romani*, del 1935, né Edward Hutton nell'opera *The Cosmati*, del 1950, e forse a ragione in quanto l'iscrizione di che trattasi non riporta i nomi dei maestri figli di Paolo, ma solo quello del committente dell'opera! E' evidente, quindi, che l'attribuzione ai figli di Paolo è indiretta e deriva solo dalla cronologia dei marmorari romani in relazione alla data dell'epigrafe che Forcella riferisce (*Iscrizioni*, IV, pag. 64 n. 146) al 1153 e non al 1150 come indicato da Glass. Il testo, nelle versioni di Ugonio e Forcella, differisce per il fatto che Forcella elimina la parola "fecit":

(Ugonio)

GVIDO CARDINALIS HVIVS ECCLESIAE
SANCTAE SEDIS APOSTOLICAE CANCELLARIVS FECIT

(Forcella)

GVIDO CARDINALIS HVIVS ECCLESIAE
SANCTAE SEDIS APOSTOLICAE CANCELLARIVS

[7] Glass, op. cit. pag. 86 e nota 2.
[8] Luca Creti, *In marmoris arte periti*, op. cit. 2009, pag. 5 e nota 9, pag. 6.

Ricordo a tal proposito che i figli di Paolo nel 1153 erano già impegnati nella realizzazione di altre opere di grande importanza nella basilica di San Lorenzo fuori le Mura.

La prima e più antica descrizione del pavimento cosmatesco che sta nella basilica inferiore di questa chiesa, è ricavata dal codice vaticano 6780, foglio 45r, scritto di pugno dallo storico italiano Onofrio Panvinio (1530-1568) che viene riportato in stralcio da Glass. Prima di lei però, lo stesso passo, venne riportato in maniera integrale da Giovanni Battista De Rossi[9] nel 1867. E' bene, credo, per la precisione dei dati, che riporti sia la versione di Glass che questa di De Rossi.

Glass: "Pavimentum omne marmoreum fuit, nunc pars maior advulsa, habet in medio chorum cum duobus pulpitis marmoreum, tessellato opere et porphyretics ac serpentinis lapidibus ornamentum".

De Rossi: "Absida musivo ornata...pavimentum omne marmoreum fuit, nunc pars major avulsa habetur (?), in medio chorum cum duobus pulpitis marmoreum tessellato opere et porphireticis ac serpentinis lapidibus ornatum".

Intanto notiamo un errore di trascrizione in Glass, dove *advulsa* diventa correttamente *avulsa* in De Rossi, il quale però forse non comprende cosa volesse dire Panvinio. Dal punto di vista cosmatesco, invece, la frase è molto chiara, perchè intendeva dire che il pavimento tutto di marmo ai suoi tempi era per la maggior parte distaccato. Anche la parola *ornamentum* di Glass, diviene *ornatum* in De Rossi. A parte questi dettagli, mi sembra che da parte di Glass vi sia un errore di fondo in quanto la studiosa riporta questo passo come se Panvinio con le parole "tessellato opere porphireticis ac serpentinis" riferisse del pavimento, mentre invece descrive le decorazioni del pulpito.

La descrizione del pavimento fatta da Panvinio nello stesso testo, invece, si trova poco dopo nelle seguenti parole riportate da De Rossi:

"Retro absidam quae tribus arcubus forata erat est tertius templum quadratum totum suis ornamentis spoliatum . est in eo imago b. virginis in altaris miraculis clara, pavimentum omne fuit tessellatum, nunc pars convulsa fuit et crustis marmorei ornatus (sic) sed omnia ablata...".

Ritornando all'Ugonio, per quanto riguarda l'iscrizione ed il ciborio egli scrive: "Il ciborio che sopra l'altar maggiore si vede sostenuto da quattro colonne, fu fatto fare da un Diacono Cardinale di questo Titolo, come mostra l'iscrizione postavi: Guido Cardinalis huius Ecclesiae, Sanctae Sedis Apostolicae Cancellarius fecit...si trova nel basso un poco di piano lastricato di tavole di marmo[10]...Il resto che vi accrebbe per la nuova chiesa Papa Felice è un quadro lungo senza navi, o scompartimento di colonne, ma si ben ne i muri vi restano vestigij di incrostature di tavole grandi di marmo, et qualche segno che il piano sia stato d'intarsia lavorato".

Da questi pochi riferimenti si può intendere bene una sola cosa, che nel XVI secolo esistevano in quel luogo tracce significative di pavimento cosmatesco già da tempo riusate per risarcire il pavimento. Probabilmente Panvinio e Ugonio riferiscono entrambi a porzioni di pavimento marmoreo, in *opus sectile* risalenti all'alto medioevo e di tessellato dell'opera dei Cosmati, tutti comunque ridotti a pochi frammenti all'epoca in cui questi autori scrivevano.

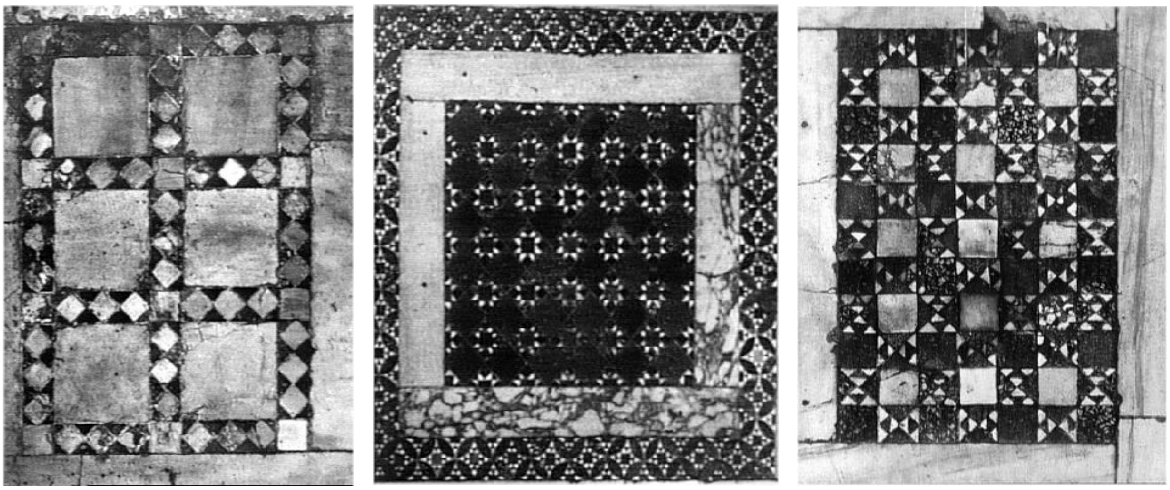
Quello che si vede del pavimento cosmatesco nelle immagini del primo '900 e fino ai tempi nostri, è il risultato di una ricostruzione arbitraria di alcuni

[9] De Rossi G.B., *Di tre antichi edifici componenti la chiesa dei SS. Cosma e Damiano; e di una contigua chiesa dedicata agli Apostoli Pietro e Paolo*, in Bullettino di Archeologia Cristiana, anno V, n° 5, Sett.Ott., Roma, 1867.

[10] Ugonio, op. cit. pag. 178.

pannelli pavimentali appartenenti alle partizioni reticolari di un litostrato smantellato forse ancor prima del XVI secolo. Si tratta di poco più di una ventina di riquadri di varie forme e dimensioni che circondano l'altare della chiesa inferiore. Glass li descrive, a ragione, come "molto restaurati e ricostruiti in maniera casuale" e dall'evidenza documentale e stilistica li data alla metà del XII secolo, cioè all'epoca del ciborio da cui forse è dipesa anche l'attribuzione del pavimento ai figli di Paolo. Dopo quattro righe però dice che i "patterns sono tipicamente un lavoro del dodicesimo secolo, come in San Clemente e Santa Croce in Gerusalemme".

Per quello che ho potuto vedere, il pavimento attuale attorno all'altare della chiesa inferiore, mostra pienamente le tipiche caratteristiche dei pavimenti cosmateschi ricostruiti tra il XVI e il XVIII secolo. Infatti, credo che la ricostruzione attuale dev'essere addebitata ai rifacimenti avvenuti tra il 1626 e il 1632, quando il piano del pavimento fu rialzato di circa un metro. Buona parte delle fasce di marmo bianco che delimitano i motivi geometrici, sembrano risalire a quegli anni. Alcuni dei riquadri, come quello che è proprio dinanzi all'altare, con decorazione del bordo in esagoni e al centro una tavola di stelle cosmatesche, sembra potersi identificare meglio con una lastra marmorea di arredo più che pavimentale. Essa, forse insieme ad altre, avrebbero potuto far parte dell'antico arredo della chiesa o forse delle tante tavole di marmo "intarsiate" che erano nel muro, come hanno menzionato gli studiosi antichi suddetti. Gli altri pannelli, alcuni dei quali integrati con lastre marmoree bianche e con altre pietre, mostrano i tipici segni della *koiné* stilistica dei Cosmati degli ultimi decenni del XII secolo. Tuttavia, il rifacimento e il reimpiego di così pochi elementi, non permettono di essere più precisi sulla datazione, ma l'attribuzione ad una famiglia di marmorari molto vicina alla scuola di Lorenzo di Tebaldo, mi sembra non solo possibile, ma molto probabile.



Tre dei pannelli musivi impiegati nel pavimento della chiesa.

SANT'EUSTACHIO

La chiesa di Sant'Eustachio, nell'omonimo rione nei pressi del Panteon, è menzionata da Glass solo per la memoria storica relativa ad un pavimento cosmatesco, andato completamente perduto durante i restauri effettuati da Canevari nel 1701. Nella cronologia della chiesa, viene ricordato solo l'avvenimento legato a Celestino III[11] che dopo averla restaurata nel 1196, in gran pompa magna la consacrò la terza domenica dopo Pasqua. Il pavimento cosmatesco viene quindi generalmente riferito a quella data. Ma Gaetano Moroni, riporta un avvenimento ancora più importante per quanto riguarda la nostra indagine: "Innocenzo III, Conti, alla qual famiglia appartenne S. Eustachio, nel creare cardinale il suo cugino Ugo, nel 1198, gli conferì questa diaconia e poi nel 1227 divenne papa Gregorio IX. Questi nell'elevare al Cardinalato il nipote Rinaldo Conti, nel 1227, poi Alessandro IV, gli diede la medesima sua diaconia, la quale poscia nel 1232 fu da lui concessa al Cardinale Raimondo Nonnato"[12]. Come si può vedere, tutte date e personaggi che rientrano nella famiglia di Innocenzo III dalla quale i Cosmati ebbero le più importanti commissioni. Già da questo, quindi, si può dedurre facilmente che il pavimento cosmatesco esistito sicuramente in questa chiesa, è un'altra opera da attribuire alla bottega di Lorenzo.

Purtroppo, nelle fonti, né il Panciroli (1625), né Filippo Titi (1674) accennano minimamente al pavimento che pure doveva ancora esistere in quel tempo.

Carlo Bartolomeo Piazza, potrebbe essere stato uno degli ultimi scrittori ad aver visto ciò che rimaneva del pavimento cosmatesco, giacché egli la visitò nel 1679 come ha riportato nel suo libro *La Gerarchia Cardinalizia*, pubblicato nel 1703. Ma del pavimento ci lascia solo questa testimonianza:

"...Che questa è tra le più antiche Diaconie, annoverata tra di esse fino al tempo di S. Gregorio Magno; della cui antichità n'era testimonio chiaro il Portico all'uso de' tempi antichi, il pavimento nobile fatto a mosaico, ed il bell'ordine delle colonne..."[13].

SAN GIACOMO ALLA LUNGARA

E' una chiesa del Rione Trastevere, la zona più ricca di opere cosmatesche pavimentali. Grazie ad una iscrizione che si dice fu vista nel XVI-XVII secolo da alcuni studiosi nel pavimento della chiesa, è accertato il passaggio dei Cosmati ed in particolare è generalmente accettato oggi che uno due marmorari romani fratelli, membri della famiglia del ramo dei Mellini, eseguirono il pavimento di questa chiesa[14].

L'iscrizione è stata vista, copiata, descritta ed interpretata in modi diversi dagli autori del passato. E siccome la fonte più autorevole in merito è ancora Giovanni Battista De Rossi, riporto la sua analisi dettagliata per cercare di capire cosa si può dire a tal proposito. Egli ricopia l'epigrafe da una raccolta anonima delle epigrafi di artisti del medioevo trascritte dai monumenti di Roma alla fine del secolo XVI.

"Ad S. Jacobi in Septimiano

FILIVS COSMAT DEODATVS . IACOBVS FECERUNT HOC OPVS

[11] E' curioso notare che Panciroli, in *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*, riporta erroneamente che fu consacrata da Callisto III (1378-1478); l'errore viene ripetuto puntualmente da Filippo Titi!

[12] Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, op. cit., vol. XII, Venezia, 1841, pag. 12.

[13] Carlo Bartolomeo Piazza, *La Gerarchia Cardinalizia*, 1703, op. cit. pag. 852.

[14] Così Luca Creti, *In Marmoris arte periti*, op. cit., 2009, pagg. 6-7-

Viene in luce per la prima volta nella sua vera forma: il Crescimbeni la vide nel pavimento di S. Giacomo alla Lungara e la riferì arbitrariamente così:

DEODATVS FILIVS COSMATI ET IACOBVS FECERVNT HOC OPVS.

Si legga *filius Cosmati Deodatus Jacobus fecerunt hoc opus*. Il *fecerunt* plurale ci insegna certamente che non si dee leggere *Deodatus-Jacobus* come doppio nome della medesima persona. E' stato opinato che Giacomo e Jacopo sieno stati ambedue figli di Cosma II. E veramente un Iacopo di Cosma Romano scolpì nel duomo di Orvieto l'anno 1293. Adunque non è accettabile l'interpretazione data dal Promis di questa epigrafe, a lui nota secondo la copia del Crescimbeni: che, cioè, il solo *Deodatus* fosse *filius Cosmati.* Il testo, che ora viene in luce, dee essere interpretato coll'aiuto dei documenti del duomo d'Orvieto; ed il titolo *filius Cosmat(i)* scritto sopra i due nomi dee essere attribuito ad ognuno di essi, a *Deodatus* e a *Jacobus"*[15].

Gustavo Giovannoni, non sembra dare molta importanza all'analisi di De Rossi e considera superficiale la differenza delle due versioni nelle trascrizioni dell'epigrafe: "E infine, una, ora perduta (l'iscrizione), ma riportataci dal Crescimbeni e dall'anonimo del De Rossi in due versioni di poco differenti, è quella del pavimento di S. Giacomo alla Lungara in cui Deodato e Iacopo sono indicati come figli di Cosma", ma poi nella nota 7 del suo scritto sembra ritornare sui propri passi perché realizza che a seconda dell'una o dell'altra versione, si può stabilire se Iacopo sia o non sia figlio di Cosma. La genealogia moderna dei Cosmati accetta la versione di De Rossi e considera i due artisti fratelli e figli di Cosma II di Pietro Mellini.

Doroty Glass, pur riportando in nota l'articolo di De Rossi, non ne spiega i contenuti e trascrive solo la versione del Crescimbeni[16], ma è comunque cauta nel sostenere che l'epigrafe si riferisce realmente ad un pavimento cosmatesco e ad un suo autore: "Siccome i pavimenti normalmente non sono firmati e il nome di Deodatus non è associato a nessun pavimento, è improbabile che l'iscrizione si riferisca ad un pavimento. E' più probabile che l'iscrizione si riferisca a qualche smembrato pezzo dell'arredo medievale della chiesa che fu posto nel pavimento in modo del tutto casuale"[17].

Gli autori che oggi riferiscono, come fosse un dato accertato, che il pavimento di San Giacomo alla Lungara fu fatto dai due fratelli Deodato e Jacopo, si basano sulla versione di De Rossi, ma non possono provare che l'epigrafe si riferisca realmente al pavimento solo perchè era stata vista li posizionata in tempi antichi. Oggi, lo stesso errore viene ripetuto per il pavimento cosmatesco riscoperto dell'abbazia di Farfa in Sabina, attribuito a *Rainerius* solo perchè il suo nome compare in un marmo posto nel pavimento.

Glass dice che ai suoi tempi non esisteva nella chiesa alcuna traccia di lavori cosmateschi.

SANT'IVO DEI BRETONI

Si trova nel Vicolo della Campana nel Rione Campo Marzio. L'antica denominazione di *Sant'Andrea de' Mortarariis*, o d'e *Marmorariis*, indica che un tempo l'edificio religioso medievale era frequentato da una importante confraternita di marmorari romani. Il documento più antico in cui è nominata è una bolla di papa Innocenzo II (1130-1144), come attesta Huelsen[18]. Nel 1192 la

[15] Giovanni Battista De Rossi, *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle loro opere nel medioevo compilata alla fine del secolo XVI*, Bullettino di Archeologia cristiana, Serie 5, II, 1891, pagg. 75-76.

[16] Crescimbeni G.M., *L'istoria della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S.M. in Cosmedin*, 1715, op. cit. pag. 139.

[17] D. Glass, op. cit., pag. 94.

[18] C. Huelsen *Le chiese di Roma nel Medioevo*, op. cit. 1927, I, pagg. 88-89.

chiesa di Sant'Andrea dei Marmorarii è menzionata nell'Ordo di Cencius Camerarius[19]. Nel 1455 la chiesa fu concessa al culto nazionale dei Bretoni, ma a detta di Panciroli (riportato da Gaetano Moroni, *Dizionario*...op. cit.) fu fabbricata nel XIV secolo dai Bretoni, con l'ospedale contiguo per i connazionali, e dopo divenne parrocchia. Da Callisto III, nel 1456, ad istanza del Cardinale Alano Cetivo, fu ceduta alla nazione francese. La chiesa antica venne distrutta nel XVI secolo e ricostruita con il titolo di Sant'Ivo, ma venne abbandonata, anche a causa delle continue inondazioni del Tevere, e demolita nel 1875. In quell'occasione, il pavimento cosmatesco riusato nel XV secolo per la nuova chiesa, fu trasportato nel vestibolo e nel chiostro della chiesa di San Luigi dei Francesi[20]. Quando fu ricostruita la nuova chiesa, il pavimento fu di nuovo smontato e rimontato nella nuova sede.

Glass lo descrive come un pavimento completamente rifatto che consiste di pochi rettangoli con un grande elemento centrale che consiste in un quincux asimmetrico, simile a quello del pavimento della basilica di Santa Francesca Romana. Dai riscontri storici e dall'evidenza stilistica dei resti rimanenti, la studiosa data il pavimento al XII secolo.

Infine, nella nota 8, rammenta il Codex Capponiani 236 della Biblioteca Vaticana del manoscritto di Giuseppe Lucchesi, *Raccolta di varj pavimenti antichi di mosaico che presentemente si vedono in alcune chiese di Roma*, e dice che vi sono dieci fogli sul cui *recto* è mostrato un disegno di un dettaglio del pavimento di Sant'Ivo: quattro dettagli dei patterns e sei dettagli dei dischi delle ruote. Glass deve aver visto questi disegni, perchè le hanno dato l'impressione che il pavimento disegnato da Lucchesi fosse già molto restaurato e rimosso per i trasferimenti di cui abbiamo detto.

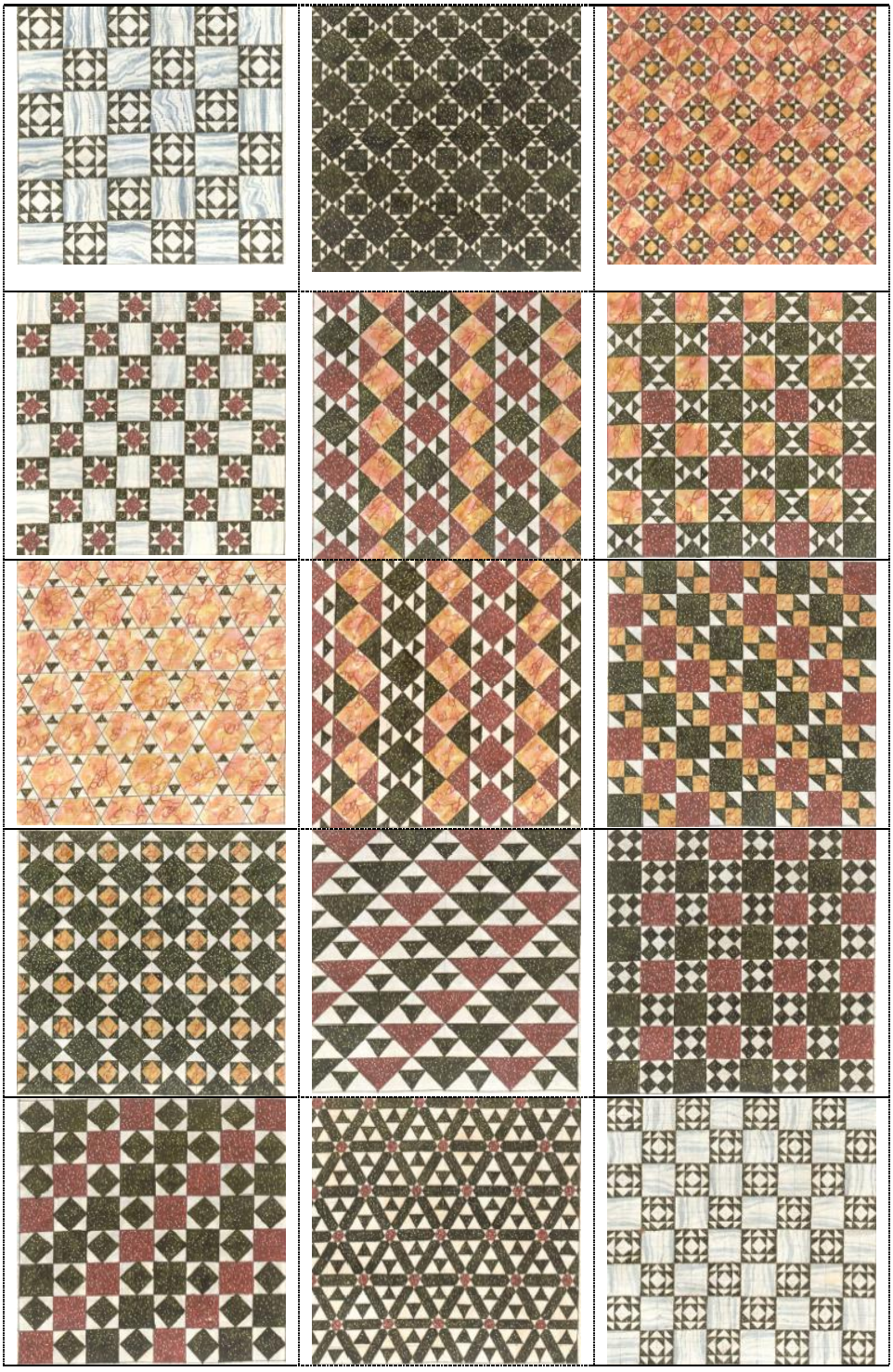
In realtà, il manoscritto di Lucchesi che ho preso in esame in questo volume, riporta ben 28 fogli sul cui *recto* sono disegnati i dettagli di 15 patterns visti nei relativi riquadri e 13 dischi delle ruote. Non avendo visto l'originale consultato da Glass, non saprei dire qualcosa di più preciso, salvo che la mia fonte potrebbe essere la somma di più manoscritti dello stesso autore, di cui Glass potrebbe averne visto solo una parte, ripubblicati qualche decennio più tardi. Ad ogni modo, da quanto si può vedere nei disegni di Lucchesi, che sono, insieme ai pochi resti ricostruiti oggi nella chiesa, l'unica testimonianza dell'antico pavimento cosmatesco di cui la chiesa era dotata, si può ipotizzare che il litostrato non fosse proprio così antico da potersi riferire al XII secolo. Alcuni dei patterns disegnati sembrano esprimere uno stile più progressivo, moderno, sebbene quasi tutti siano perfettamente riconducibili alla bottega cosmatesca di Lorenzo e ad un periodo compreso tra gli ultimi decenni del XII secolo fino alla metà del XIII secolo. Dalla ricchezza dei motivi geometrici, però e da alcuni di essi che possiamo definire inusuali per l'epoca indicata, nonostante gli elementi stilistici siano gli stessi suddetti, come la doppia decorazione attorno ad un disco di triangoli adiacenti, si potrebbe anche pensare ad un pavimento che è il risultato di varie botteghe.

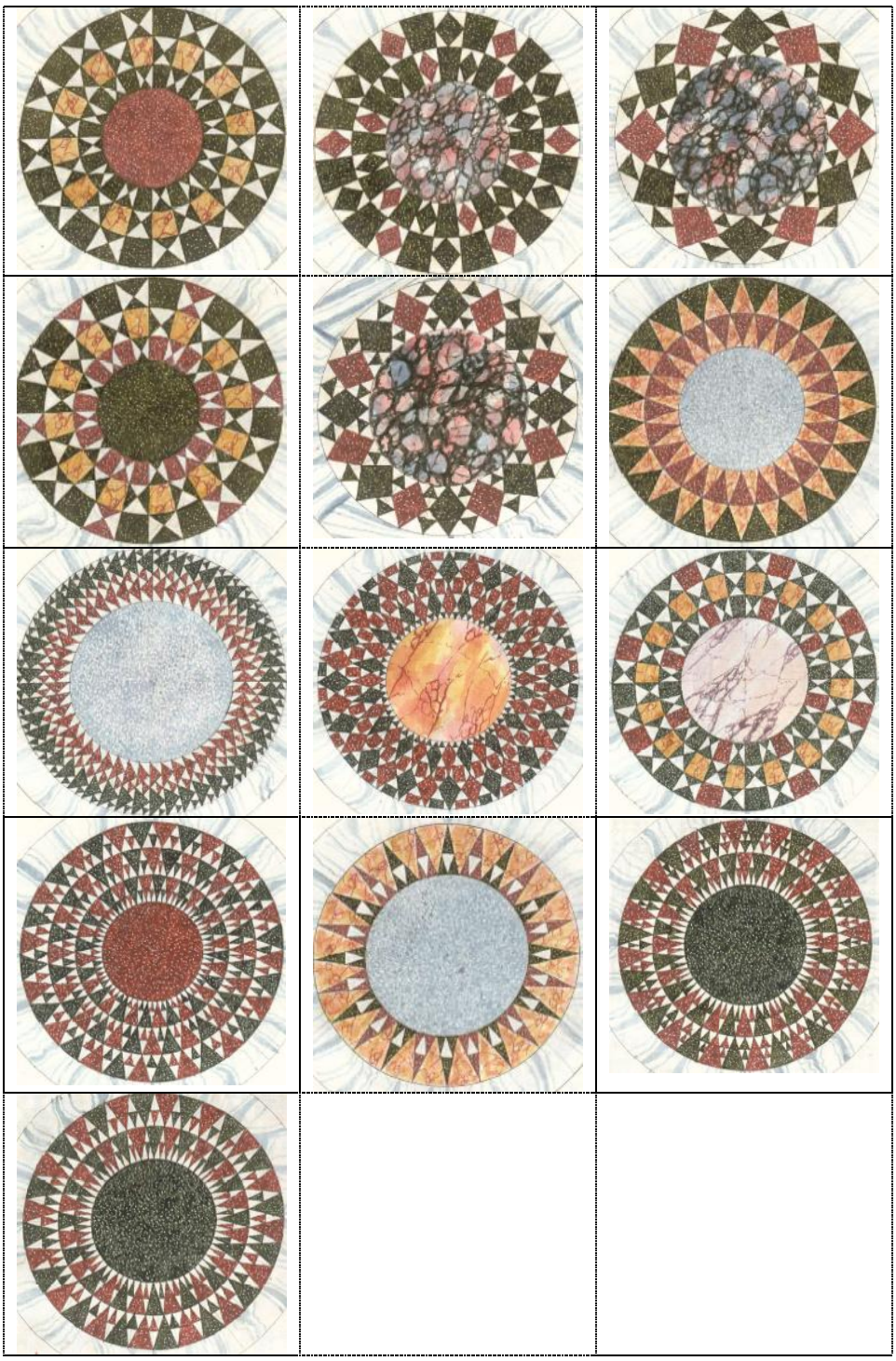
Nella tabella che segue, riporto i disegni del pavimento effettuati da Lucchesi sul finire del XVII secolo.

[19] *Liber censuum*, ed. Fabre e Duchense, pag. 302, c. 1, 1.2. Cfr. B. Pocquet Du Haut-Jussé, *La compagnie de Saint-Yves des Bretons à Rome*, in Mélanges d'archéologie et d'histoire, anno 1918, vol. 37, n. 37, pagg. 201-233.

[20] Glass, op. cit., pagg. 99-100

I disegni di Lucchesi, a parte la già citata alterazione delle proporzioni degli elementi raffigurati, specie per quanto riguarda le fasce decorative adiacenti ai dischi centrali, rappresentano comunque in modo estremamente significativo lo stile, la fattura e l'opera dei pavimenti cosmateschi. Faccio ancora notare, se non l'avessi fatto prima, che Lucchesi disegna i pavimenti che vede al suo tempo, fine '600, rispettando perfettamente la simmetria policroma della disposizione delle tessere nei patterns, anche se nella realtà essa è corrotta dalla ricostruzione arbitraria dei restauri. Quindi, è difficile poter dire dai disegni se il pavimento è originale o rifatto.
Da questi disegni si nota non solo una ricchezza della koiné cosmatesca, ma una evidenza stilistica che difficilmente può riferirsi ad un periodo anteriore al XIII secolo. I normali motivi geometrici ad quadratum e ad triangulum, sono qui raffigurati in alcune varianti che potremmo definire "moderne", rispetto al repertorio precosmatesco. Molto bello è il motivo dei quadrati diagonali tutti di serpentino (colore scuro), con i soli quadratini piccoli al centro di giallo antico.





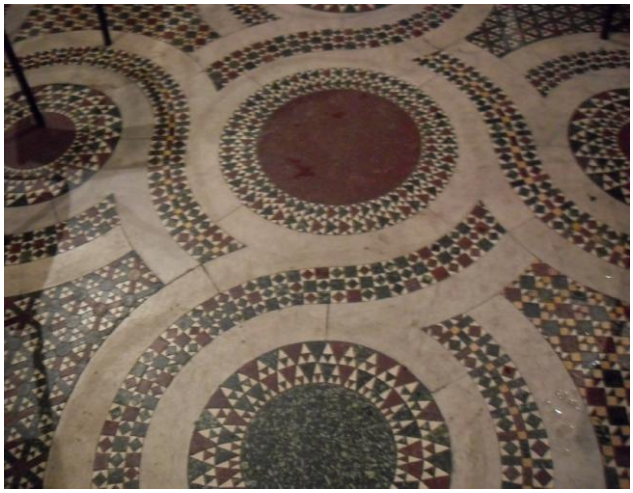
Anche i dischi e le relative decorazioni circolari mostrano una ricchezza di ornamento e una raffinatezza di lavoro tessellato di grande rilievo. Si nota peraltro un limitato uso del porfido ed una significativa presenza di altre tipologie di marmi, tra cui il giallo antico e il pavonazzetto.

Gli ultimi due dischi di questa tabella mostrano un pattern simile, ma la scomposizione in elementi minori è più fitta nel primo rispetto al secondo solo nella fila di triangoli più esterni. Nella seconda fila dall'alto, si può notare il primo disco, forse di marmo bardiglio, con una fascia decorativa circolare che mostra una inusuale doppia fila di triangoli consecutivi, di cui una scomposta in modo più minuto rispetto all'altra. Questa scelta si presenta come un *modus operandi* del marmoraro che eseguì il pavimento. Il disco successivo, di giallo antico, ha una fascia decorativa di una ricchezza musiva eccezionale e direi abbastanza inusuale rispetto al repertorio classico dei Cosmati di Lorenzo. E' anche per questo che sono propenso a credere in un misto di interventi che

iniziano dalla bottega laurenziana e terminano con restauri tardivi del XIII secolo.

La ricostruzione del pavimento effettuata nel XIX secolo viene accennata da François Macé de Lépinay: "Il piano della nave è interamente rivestito d'un mosaico di pietre dure in opus alexandrinum di cui una parte proviene dall'antica chiesa"[21]. E in una nota ci fa sapere che esso fu rimpiazzato e restaurato da una successione di vari interventi da parte di Tito Scagnoli (1882-1883), poi da Ercole Camilli (1833-1888) e che la spesa fu superiore a 6000 lire, senza tener conto della fornitura del materiale nuovo!

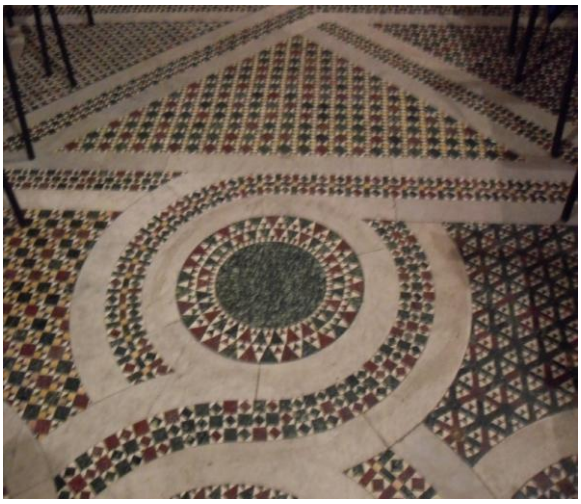
Il grande quincux asimmetrico sembrerebbe, in effetti, un elemento stilisticamente riferibile ai pavimenti precosmateschi e credo che potrebbe essere stato ricostruito sulla memoria di come esso si presentava prima della distruzione della chiesa antica. La sua presenza potrebbe rafforzare l'ipotesi del pavimento frutto di diversi interventi ad iniziare dal 1192, quando venne censita da Cencius Camerarius.



1



2



3

In queste tre immagini, tratte dal sito web Roma Spqr, si può avere un'idea precisa del pavimento attuale, ma allo stesso tempo è avvincente il confronto con i disegni di Lucchesi e vedere come parti del pavimento antico siano state o conservate perfettamente o ricostruite in modo mirabile. Nella n. 1 di vedono almeno quattro o cinque dei dettagli disegnati da Lucchesi, e nella stessa simmetria policroma, come e i restauratori si fossero basati proprio su quel manoscritto. La doppia fila di triangoli consecutivi intorno al disco centrale di porfido del quincux è perfettamente identica al disegno di Lucchesi. Così molti altri dettagli che si vedono nelle immagini n. 2 e 3. Segno evidente che qualcosa dell'antico è stato realmente conservato, come testimonia il manoscritto suddetto. Lo stato delle tessere qui sembra nuovo, come le fasce marmoree bianche d'altra parte.

[21] *Architecture religieuse à Rome a la fin du XIXe siècle: la reconstructione de Saint-Yves-des-Bretons*, in Publications de l'Ecole française de Rome, Actes du colloque de Rome (16-19 mai 1978), anno 1981, pag. 423-451.

SAN LORENZO IN LUCINA

Nelle foto 1, 2, 3, 4 sotto si vedono alcuni dei reperti cosmateschi. Il primo e più grande (1), deve provenire sicuramente da uno smembrato ambone perchè la sua forma,e il grande vano centrale rotondo in cui manca un disco lapideo, riconduce inevitabilmente allo stesso pezzo, sebbene più riccamente decorato, dell'ambone di sinistra che sta nella basilica di Santa Maria in Aracoeli, opera di Lorenzo della fine del XII secolo. Questo ci fa pensare che tali opere, insieme al pavimento cosmatesco, furono quelle dovute ai restauri, testimonianti anche da Ugonio, occorsi per la nuova consacrazione della chiesa da parte di Celestino III nel 1196. Mentre il paliotto della confessio nel retro del fronte dell'altare maggiore, risale forse a Pasquale II, come dimostrato da Grosso-Gondi nell'articolo citato in nota.

Sebbene non siano state trovate testimonianze epigrafiche e documentali sul passaggio dei Cosmati in questa chiesa, è difficile credere che essi non vi abbiano lavorato, per l'importanza del monumento religioso, per alcuni reperti attualmente conservati e per la preziosa menzione di Ugonio relativa al pavimento il quale così lo descrive ai suoi tempi: "Ritiene buona parte del pavimento, anticamente intarsiato tutto di pietre di diversi colori, hora per le lapide de sepolcri et altri accidenti diversamente mutato"[22]. Da queste parole si può pensare che egli avesse visto, prima del 1588, un pavimento forse misto, formato dai resti dell'antico mosaico cosmatesco rovinato dalle inserzioni di lapidi tombali. E' questo litostrato che pochi anni dopo, tra il 1597 e il 1598, fu distrutto per poterne costruire uno nuovo ad un livello più alto, sempre per eliminare l'inconveniente degli allagamento dovuti alle piene del Tevere. Non vi sono dubbi, quindi, che un pavimento cosmatesco in questa chiesa sia esistito e l'attività dei Cosmati è confermata oltre che dalle parole di Ugonio, da alcuni meravigliosi reperti, come le specchiature marmoree musive che sono state utilizzate per realizzare il paliotto dell'altare maggiore che è rimasto "nascosto" agli occhi del pubblico per secoli in quanto disposto a rovescio come fronte dell'altare lasciando difficilmente osservabile il lavoro cosmatesco delle lastre[23]. Vi è poi una cattedra papale con una iscrizione che rammenta l'opera di papa Pasquale II e che funge da datazione anche per l'altare. Infine, tra i reperti marmorei medievali della chiesa sono stati assemblati, nel XX secolo, alcuni pezzi cosmateschi provenienti da un sicuro e ricchissimo arredo marmoreo. Un pezzo sembra derivare da un ambone, un frammento della base di una colonnina musiva forse da una recinzione presbiteriale, un frammento di lastra forse da un paliotto d'altare e un frammento, forse di traversa, con una meravigliosa decorazione a stelle cosmatesche.



[22] Pompeo Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma*, 1588, op. cit., pag. 187.

[23] A tal proposito si veda l'articolo specifico di F. Grosso-Gondi, *La confessio dell'altare maggiore e la cattedra papale a S. Lorenzo in Lucina*, in Studi Romani, 1913.

SANTA MARIA IN AQUIRO

Le uniche notizie di un pavimento cosmatesco sicuramente esistito in questa chiesa sono quelle date già da Glass. Pompeo Ugonio ne diede una breve descrizione in un codice della Biblioteca Vaticana (barb. Lat. 2161, 115f), e S. Imperi, nel libro Della chiesa di S. Maria in Aquiro in Roma, 1866, pag. 36, dice che da alcuni scavi effettuati al suo tempo nel pavimento attuale della chiesa, ricostruita da A.M. Salviati alla fine del XVI secolo, alla profondità di circa 40 cm emersero dei frammenti di pavimento cosmatesco. Nella chiesa non vi sono altre testimonianze della presenza dei Cosmati.

SANTA MARIA IN DOMNICA

Ho visitato questa chiesa nell'estate del 2011 e non sono riuscito a trovare alcuna traccia di lavori cosmateschi, confermando ciò che aveva già scritto Glass nel 1980. La ricerca era motivata dalla descrizione di Armellini, *Le chiese di Roma*, dove si legge (pag. 502): "Per cinque gradini si ascende al presbiterio... e quivi si veggono degli avanzi d'opera cosmatesca nel pavimento...". Ma è chiaro che Armellini ha solo ricopiato e modificato a suo piacere quanto scrisse l'Ugonio: "Ad esso (presbiterio) si ascende per cinque scalini, dove si vede il piano guarnito di opere de intarsia, segno che il restante della chiesa fu già similmente lastricato"[24]. Ma quali potevano esser egli "avanzi" cosmateschi visti da Armellini? Le parole di Ugonio sono chiare: "dove si vede il piano guarnito", significa che tutto presbiterio aveva un pavimento cosmatesco e non dei frammenti o avanzi. Da ciò, l'Ugonio suppose, giustamente, che simile pavimento dovesse essere esteso, un tempo, a tuta la chiesa. Tra il 1566 e il 1567, il cardinale Ferdinando I de' Medici (cardinale dal 1562 al 1587), fece ricostruire ed ornare il pavimento della navata maggiore e i lavori di restauro furono ricordati in una epigrafe riportata da Forcella[25] alla data generica 1500:

FERDIN . MEDICES . CARD . TEMPLI . ORNAMENT .
MEMORIAEQ . LEONIS X RENOVANDAE . F .
PII . V . ANNO . I .

Fu forse questo l'intervento che fece scomparire il pavimento cosmatesco della navata, mentre venne mantenuto ciò che rimaneva dello stesso sul presbiterio, osservato da Ugonio pochi anni dopo. Forcella attesta che nel 1752 fu riconsacrato l'altare da parte di papa Benedetto XIII e ne riporta l'iscrizione al n. 493, ma Glass nota che la cronologia è errata in quanto Benedetto XIII fu papa dal 1724 al 1730 e aggiunge " se la data della consacrazione è corretta il riferimento sarebbe per il papa Benedetto XIV". Ho controllato l'iscrizione di Forcella ed ho constatato che è errata la data del 1752 a cui riferisce l'epigrafe. La consacrazione dell'altare fu fatta realmente da Benedetto XIII in quanto l'iscrizione riporta la data corretta del 1725.

I pochi frammenti visti da Armellini prima del 1891, potrebbero essere scomparsi negli ultimi lavori di restauro del 1957, in quanto fino al 1950 essi furono visti e testimoniati anche da Edward Hutton nel suo libro *The Cosmati*. Paul Letarouilly, nelle piante della chiesa e del presbiterio non riporta alcun disegno di frammenti pavimentali cosmateschi.

[24] Ugonio, *Historia delle statioti di Roma*, 1588, op. cit. pag. 119v.
[25] Forcella, *Iscrizioni*, VIII, 177, n. 487.

Infine, altre notizie di autori che hanno accennato al pavimento del presbiterio, ma senza aggiungere nulla di nuovo a quanto già detto, si ricavano da una recente indagine pubblicata da Patrizio Pensabene nel 2003. L'autore ricorda Antonio Nibby che nell'ottocento "registra la presenza, presso l'altare, di avanzi d'opera alessandrina", confermata da G. Fontana, dall'Armellini, da Diego Angeli e dall'Ortolani, ed aggiunge alla fine che "nessuna informazione aggiuntiva circa l'aspetto originario del pavimento si ricava dalle lettere, atti e relazioni degli anni 1957-1959, scritti in seguito alla distruzione del piano del presbiterio da parte del parroco"[26].

SANTA MARIA DELLA PACE

Si trova nel rione Ponte, appena a nord di Piazza Navona. L'attuale chiesa risale al papato di Sisto IV (1471-1484) e quindi i frammenti di pavimento cosmatesco che oggi si vedono nella prima cappella a sinistra dell'altare principale, dovrebbero essere stati trasportati da un altro luogo. Tuttavia, l'edificio rinascimentale fu fatto realizzare da Sisto IV sul sito di una più antica cappella medievale della quale però non si hanno notizie tali da poter dire qualcosa di preciso in merito ad un presunto pavimento cosmatesco ivi realizzati al tempo dei marmorari romani. Però l'antica chiesa è menzionata nell'inventario di Cencio Savelli nel 1192 con il nome di *Santa Maria de Aquaricariis*, nome derivato dai portatori d'acqua che fornirono la città in seguito alla rottura degli acquedotti. La cappella antica, non doveva però essere molto piccola, visto che rientrava nelle chiese censite da Cencio. Una breve descrizione settecentesca la denomina "chiesuola" e rivela che essa era dotata anche di un portico: "Quivi nel Pontificato di Sisto IV era una Chiesuola dedicata a S. Andrea, chiamata degli *Acquarenarii* con un portico sotto al quale era dipinta un Immagine di Maria Vergine col Bambino Gesù nelle braccia chiamata della virtù...Al di dentro si sono con bella simetria aggiustate, e ripolite le sue nuove cappelle, ornate con compartimenti stucco la volta, e con fini marmi il pavimento della Chiesa..."[27].

Ciò che è difficile da stabilire è se gli elementi musivi del pavimento odierno della cappella fossero degli avanzi di un pavimento cosmatesco realizzato nella primitiva chiesa di S. Andrea o se essi furono trasportati da un'altra chiesa. Sul periodo in cui il pavimento della cappella fu realizzato si ha una indicazione piuttosto precisa grazie al Diario di Roma del 1828 in cui si legge: "Roma, venerdì 31 ottobre. Ristaurate a spese del Governo le pitture a fresco di Raffaele d'Urbino, quelle di Baldassarre Peruzzi ad olio sul marmo, e del Sermoneta in Tavola nella chiesa di S. Maria della Pace; restava ad ultimarsi il restauro della Cappella prima a sinistra nell'entrare...I Sacerdoti dell'Oratorio notturno, ai quali fu affidata da Sua Santità la cura e la custodia della chiesa, idearono di levare il pavimento e l'altare che v'era; e invece fecero fare il pavimento e l'altare di bei marmi"[28]. Quindi, le tracce di pavimento cosmatesco potrebbero essere state qui integrate nei primi decenni del 1800.

La ricostruzione ha restituito un "pavimento cosmatesco estremamente inusuale", come lo ha definito Glass nella sua descrizione (op. cit. pag. 115), dove due ruote sono collegate da fasce musive con patterns diversi che richiamano uno stile riferibile al XII secolo.

[26] Patrizio Pensabene, *Il reimpiego a Santa Maria in Domnica*, in *Caelius I: Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e* il *Clivius Scauri*, Ed. "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 2003, pag. 179.
[27] Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito*, Roma, 1707, pag. 59.
[28] *Diario di Roma*, numero 88, anno 1828.

SANTA MARIA IN SCALA COELI

E' il tempietto a pianta ottagonale costruito su una più antica chiesa medievale. Si trova nel quartiere Ardeatino, sulla via Ostiense, nel complesso religioso dell'Abbazia delle Tre Fontane. La leggenda vuole che "celebrando s. Bernardo il divino sacrifizio per i fedeli defunti, rapito in ispirito, vide una scala che giungeva dalla terra al cielo e per essa vi salivano le anime liberate dai tormenti"[29]. Questo avveniva nel 1183. La chiesa rinascimentale fu riedificata ex novo da Giacomo Della Porta su committenza del Cardinale Alessandro Farnese.

A.M. Bessone Aurelj attesta che nel "sotterraneo vi è un pavimento cosmatesco del XIII secolo"[30]. Armellini invece già parlava di "tracce di un antico pavimento, lavoro della scuola dei Cosmati". Glass si è espressa brevemente su questa chiesa, ricordando già quando detto sopra e rilevando che "oggi, restano un pò di frammenti di arredi cosmateschi attaccati nel muro sopra l'altare della chiesa inferiore e un pò di pezzi del rifatto pavimento che hanno patterns tipici della koiné del passaggio (*trade* nel testo), attorno all'altare di S. Bernardo a sinistra dell'abside della chiesa superiore". Non si comprende bene cosa abbia voluto dire con la frase "koiné of the trade". Forse si riferisce ad uno stile che segna il passaggio tra due epoche delle scuole cosmatesche.

Il Crescimbeni, pur descrivendo nel dettaglio questa chiesa, nessuna informazione utile fornisce per la storia del pavimento.

I pochi frammenti di tipo cosmatesco riassemblati nel pavimento dell'abside della chiesa superiore.

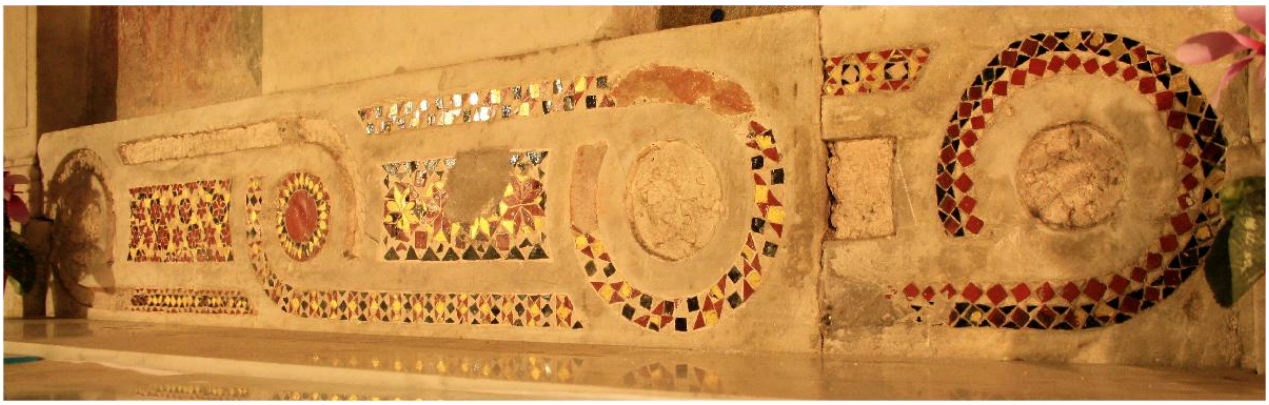


Dalle tre immagini proposte è facile rendersi conto che è impossibile poter dire qualcosa di preciso sul pavimento cosmatesco da cui i frammenti ricostruiti provengono. La "koiné of trade", proposta da Glass non mi pare abbia un significato particolare, da quanto si può osservare. Sono tre patterns comuni nei pavimenti realizzati tra il XII e il XIII secolo. Tuttavia, le tessere impiegate, ovviamente solo quelle triangolari colorate, sembrano essere in una condizione piuttosto buona e, considerato che la visione S. Bernardo la ebbe nel 1183, possiamo dire che se pavimento cosmatesco vi fu, esso fu realizzato nell'epoca delle prime collaborazioni tra il giovane Iacopo e il padre Lorenzo.

Delle due decorazioni cosmatesche esistenti sull'altare della cripta nella chiesa inferiore, una è realizzata su una traversa di marmo di un antico arredo presbiteriale, ma l'intarsio non è certamente all'altezza delle migliori scuole cosmatesche: le linee geometriche delle campiture sono deformate, le tessere formano incastri approssimativi, mentre il disegno unitario corrisponde alle girali cosmatesche che ornano in genere i portici e le trabeazioni dei chiostri. Il

[29] Mariano Armellini, *Le Chiese di Roma*, op. cit. pag. 943.
[30] A.M. Bessone-Aurelj, *I Marmorari Romani*, Roma, 1935, p. 173.

lavoro sembra piuttosto essere una quasi totale ricostruzione musiva delle guide marmoree che un tempo ospitavano le tessere. Lo stile del disegno e i colori delle paste vitree ricordano molto il frammento della chiesa di Santa Lucia a Marino, che sarebbe lavoro di Jacopo. Tutt'altro aspetto mostra invece la piccola fascia musiva che sta nella parte bassa del frontale dell'altare. Qui, al contrario, l'intarsio mostra per buona parte quella maestria di cui i marmorari romani erano capaci.



La girale cosmatesca costituita da due frammenti attaccati di qui quello a sinistra completo nel disegno.



Dettaglio centrale della girale cosmatesca



La fascia musiva che sta in basso nel fronte dell'altare.

SANTA MARIA IN VIA LATA

In questa chiesa è stato spesso indicata erroneamente la presenza di un pavimento cosmatesco. La fonte che ha forse dato seguito alla tradizione di divulgare la mendace notizia, potrebbe essere quella di Edward Hutton, *The Cosmati*, che nel 1950 indica questa chiesa come dotata di pavimento cosmatesco. Come ha giustamente rilevato Glass (op. cit. p. 118), i due quincuxes che si vedono oggi nelle due cappelle a destra e a sinistra dell'altare maggiore, provengono da uno smantellato arredo presbiteriale e non da un pavimento musivo. Essi sono meravigliosi, giacché in massima parte lavoro originale dei Cosmati che impiegarono tessere di paste vitree per decorare le guide che uniscono in quincux i cinque dischi, di cui quattro piccoli di porfido e quello grande centrale di serpentino.

Il complesso religioso si distingue in una struttura interrata, oggi detta cripta, sorta su un oratorio del V secolo. La chiesa superiore, invece fu consacrata nel 1049, ma fu ricostruita e riconsacrata nel 1506. E' probabile quindi che nella chiesa antica potessero esserci opere cosmatesche, come l'arredo liturgico ed un pavimento musivo. Se così, però, di queste opere è rimasto ben poco e del pavimento, praticamente nulla. I pochi reperti cosmateschi che si trovano nella cripta, sono due pilastrini con decorazione e due riquadri musivi in *opus tessellatum* realizzati su un cippo d'altare antichissimo. Nessun frammento lascia pensare ad un pavimento cosmatesco del XII o del XIII secolo. Piuttosto, sempre nella cripta, si osservano tratti di pavimento (dove è l'altare predetto) realizzato con motivo di losanghe esagonali che incorporano quadrati diagonali. Una fascia esterna perimetrale è formata da una sequenza di rombi. L'opera però, definita "cosmatesca" in alcuni scritti, non sembra potersi definire tale, o nello stile dei marmorari romani del XII e XIII secolo, bensì sembra opera precedente, forse del VII o VIII secolo.



Uno dei due quincuxes nella chiesa di Santa Maria in Via Lata. Come si può vedere, essi hanno le decorazioni minute fatte con tessere di paste vitree e lo stile del disegno, la tipologia, le dimensioni del manufatto e i colori dei motivi geometrici, indicano chiaramente che si tratta di una lastra utilizzata nell'arredo presbiteriale.

SAN MICHELE MAGNO o SAN MICHELE IN SASSIA

La chiesa si trova nel rione Borgo in Largo degli Alicorni. Vi è una lapide all'interno con una iscrizione che ricorda una consacrazione avvenuta il 30 gennaio del 1141 (Forcella, *Iscrizioni*, VI, 267, n° 967). Non vi sono testimonianze epigrafiche e documentali della presenza dei Cosmati nella chiesa, tuttavia da una descrizione seicentesca, dovuta a F.M. Torriggio, si evince che la chiesa fu sicuramente dotata un tempo di un pavimento cosmatesco: "Il pavimento è mattonato: ma già era di piccole pietre lavorate di quell'opera chiamata Tessellata, come n'appariscono vestigij all'Altar Maggiore e in mezo"[1]. Questi resti di opera tessellata dovevano ancora esistere nei pressi dell'altare maggiore, ai tempi dei restauri di Benedetto XIV, ma oggi, come scrive Glass, rimane solo un disco al centro della navata.

SAN NICOLA IN CARCERE

E' una basilica nel rione Ripa, in via del Teatro Marcello. Si trova all'interno di quel "cerchio magico", che comprende la zona di Trastevere, l'Aventino, l'isola Tiberina fino al Colosseo, dove si trova in maggiore concentrazione l'attività dei Cosmati. E' attestata epigraficamente dal X secolo, e fu chiamata "in carcere" per via della presenza in quel luogo di una prigione che la tradizione identificava con il Carcere Tulliano e che, invece, risale all'epoca bizantina. La fonte storica principale su questa chiesa, è ancora una volta Pompeo Ugonio secondo il quale l'edificio fu "grandemente restaurato" dal cardinale Roderico Borgia prima dell'ultimo decennio del '400 e dal cardinale Francesco Scorza alla fine del '500. Ugonio ci da una indicazione ben precisa per quanto riguarda i resti di un pavimento cosmatesco perchè descrivendo l'interno della chiesa, ed in particolare il presbiterio, scrive: " In questa parte più alta apparisce l'intarsia del pavimento di più colori lavorato, che nel resto della chiesa si è guasto; et quale è hoggidì il rifece Alessandro Sesto"[2].

Così, possiamo dedurre che nel 1588 esistevano alcuni frammenti di pavimento cosmatesco, a colori vivaci, nella parte alta del presbiterio di questa chiesa, mentre il resto del pavimento della navata maggiore era stato rifatto da Alessandro VI.

SAN NICOLA DEI PREFETTI

Poco si può dire per questa chiesa che sta nel rione Campo Marzio in Via dei Prefetti. Glass menziona il codice vaticano 8253 di Gualdi in cui è riportata una iscrizione che attesta la costruzione del pavimento e dell'altare al marmoraro Stefano Oderisi nel 1250. Cronologicamente siamo forse oltre il periodo di attività delle botteghe marmorarie dei Cosmati della famiglia di Lorenzo di Tebaldo. E non sappiamo se questo pavimento di Oderisi ne sostituiva uno più antico. Comunque, esso oggi non esiste più, come viene ricordato anche da Bessone-Aurelij nel volume *I Marmorari Romani* del 1935.

[1] F. Maria Torriggio, *Narratione dell'origine dell'antichissima chiesa di Santi Michel'Arcangelo, e Magno Vescovo, e Mart.*, Roma, 1629, 49; cfr. Glass, op. cit., pag. 119.

[2] P. Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma*, op. cit., 1588, pag. 254.

SAN PANCRAZIO

E' una delle basiliche minori di Roma e si trova sul Gianicolo, nel quartiere Monte Verde. Essa venne ornata di lavori marmorei già dai tempi di papa Onorio I [3]. Ma le successive notizie ricordano solo opere del 1249 relative alla costruzione di due pulpiti commissionati dall'abate Ugone. Pompeo Ugonio, ci lascia la seguente testimonianza: "Il pavimento è di marmi bianchi, se ben in qualche luogo mostra segno di esser stato intarsiato". Glass scrive che "questi frammenti del pavimento cosmatesco furono visti nella navata sud della chiesa la quale non fu in uso ai tempi di Ugonio"[4], ma da quanto ho potuto leggere in Ugonio, non si evince chiaramente che egli descrivesse la parte meridionale della navata, facendo riferimento solo alla zona mediana: "Essa chiesa è spatiosa assai, et hebbe come si vede anticamente tre navi delle quali due sono dismesse, et non si adopra se non il corpo di mezzo". Altri dettagli si possono ricavare da un articolo specifico di Antonio Muñoz, del 1911 da cui si hanno due notizie fondamentali. La prima, è che tutto il pavimento, o una buona parte di esso, nella cripta-confessione sotto l'altare maggiore era cosmatesco, sebbene non si conosca a quale periodo possa risalire, e si conservava ancora nel 1662, perchè descritto in un verbale dell'Archivio di Stato di Roma, negli Atti del notaio Corti, relativo al passaggio della basilica e convento di San Pancrazio all'ordine dei Carmelitani Scalzi: "Sotto l'altare vi è una porticella e luogo dove si tiene la lampada accesa per li SS. Corpi con imagini de Santi Pancrazii dipinte sul muro, e lavoretti di pietre all'antica; mantengono le due colonne dinanzi alcune pietre di porfido grandette, in terra avanti la porticella delli S.ti Corpi vi è fatto all'antica un tappeto, overo strato di piccole pietre di diversi colori". Il "tappeto di pietra" descritto con ogni probabilità era un antico pezzo di pavimento cosmatesco. La seconda notizia è che frammenti di pavimento cosmatesco furono ancora trovati e rimontati da Muñoz stesso: "Del pavimento del consueto tipo romano, ad *opus alexandrinum* resta qualche piccolo avanzo da noi fatto collocare presso i frammenti degli amboni"[5].

Glass testimonia che al suo tempo (1980) non esisteva più nessuna traccia di un pavimento cosmatesco. La basilica doveva essere ricchissima di opere dei marmorari romani, ma le notizie storiche maggiori si riferiscono ai pulpiti del 1249. E' probabile, quindi, che anche il pavimento fosse già a quell'epoca un avanzo di opera cosmatesca, oppure un pavimento di transizione dallo stile cosmatesco a quello gotico. Le maggiori perdite di tali opere avvennero a causa dei restauri del 1693, del 1755 e dei saccheggi vandalici del 1798.

BASILICA DI SAN PIETRO IN VATICANO
Grotte Vaticane, Cappella Sistina, Stanza della Segnatura, Casino di Pio IV.

Non è possibile addentrarsi in un esame dettagliato delle opere di arredo, dei frammenti sparsi e delle porzioni di pavimento cosmateschi che si trovano dislocate nel Vaticano. Quindi cercherò di dare qualche accenno all'antico pavimento della basilica di San Pietro, ai frammenti che generalmente vengono riferiti a *magister Paulus* e che si trovano nel Casino di Pio IV, nei Giardini Vaticani; uno sguardo ai pavimenti ricostruiti nella Cappella Sistina e nella Stanza della Segnatura e, infine, prenderò in esame i preziosi disegni di

[3] Pompeo Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma*, 1588, op. cit., pag. 322 riporta le parole del Bibliothecario: *fecit ciborium super altare... fecit candelabra aurea duo....*

[4] Glass, op. cit. pagg. 120-121.

[5] *La decorazione e gli amboni cosmateschi della basilica di S. Pancrazio fuori le Mura*, in L'Arte, 14, 1911, pp. 104-106.

Lucchesi relativi all'antico pavimento cosmatesco che sembra sia rimasto intatto nelle Grotte Vaticane antiche.

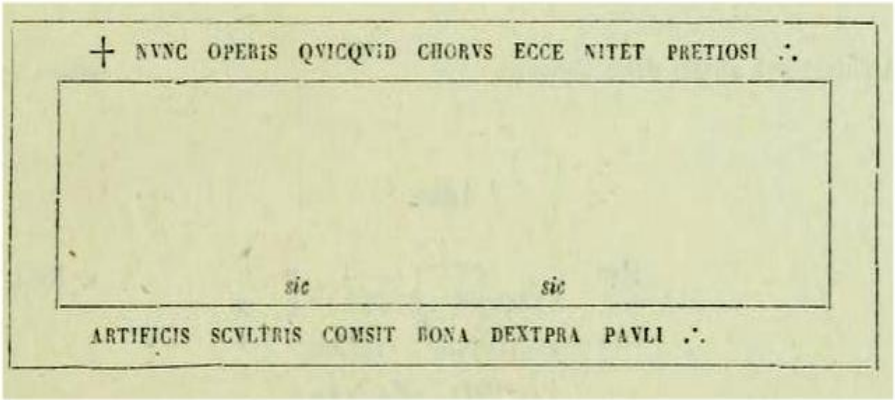
Casina di Pio IV: una probabile firma di *magister Paulus*

Inizio da quella che viene ritenuta la testimonianza cosmatesca più antica relativa al Vaticano. E' una iscrizione che Xavier Barbier de Montault[6] così descrive e riporta nel 1870: "Dans le dallage est encastré un fragment de pavé en masaique de pierre dure qui remonte au douzième siècle et est ainsi signé:

NVNC OPERIS QVICQVID CHORVS ECCE NITET
PRETIOSI
ARTIFICIS SCVLTRI SCOMSIT BONA DEXTRA PAVLI".

Ma la frase è riportata in modi diversi a seconda degli autori che la trascrissero. Per esempio, nelle *Transactions of the Architectural and Archaeological Society of Durham and Northumberland*, vol. 2, a cura di V.H. Hills, del 1883, **SCVLTRI** diventa **SCULPTRI**, mentre in altri luoghi si legge **SCULTRIS COMSIT**. Quest'ultima versione è riportata da Glass, ma con l'avvertenza in nota 3 che "l'iscrizione non può essere tradotta a meno che si assume che **COMSIT** sia da leggere **CUM SIT**"[7].

Karl Clausberg così ha riprodotto la frase in una versione più cerdibile: "*Nunc operis quicquid chorus* ecce nitet pretiosi artificis scult(o)ris com(po?)s(u?)it bona dextp(!)ra Pauli"[8]. Forcella[9] la rende forse come la vede, disegnando tutta la lastra, ma senza il pattern musivo e dicendo che essa si trova"in un piccolo frammento di musaico appartenuto senz'altro a qualche antica basilica, a posto poi per ornare il pavimento del casino medesimo":

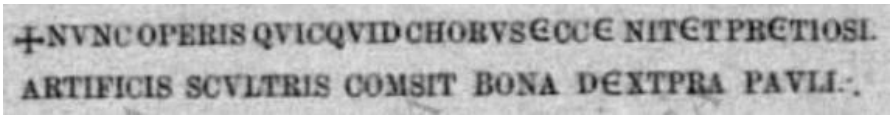


In cui si legge ancora **SCVLTRIS COMSIT** e la parola **DEXTRA** diventa **DEXTPRA**.

La fonte più autorevole, G.B. De Rossi, così si esprime: "Nel Casino di Pio IV, entro il giardino pontificio vaticano, è inserito nel pavimento un bel saggio dell'opera tessellata cosiddetta alessandrina; di quella in somma, che ho dichiarato esser parte integrante dell'architettura e scultura decorativa appellata cosmatesca. Il saggio di siffatto pavimento porta in due esametri il nome dell'autor suo: i versi non sono rimati, non incisi in lettere tendenti alle forme

[6] *Le Musées et galeries de Rome, catalogue general*, Rome, 1870, pag. 331.
[7] Glass, op. cit. pag. 122.
[8] *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Anabas, 1981.
[9] *Iscrizioni*, VI, pag. 73, n. 191

appellate gotiche, ma in lettere romane quadrate miste di unciali senza nesso veruno né abbreviature: in una parola l'epigrafe non è posteriore alla fine del secolo XI, del qual tempo ha tutto il tipo.



E' chiaro che cotesto Paolo è il marmorario padre dei quattro fratelli fioriti in Roma nella metà del secolo XII: e che egli assai prima dei così detti Cosmati scolpì decorazioni marmoree e le intarsiò di quell'opera tessellata, che l'epigrafe medesima chiama *opus pretiosum* e *nitens*...Il coro adornato da Paolo con *opera* sì *preziosa*, *nitente* e forse di genere allora nuovo fu probabilmente quello della vaticana basilica. L'architetto del casino di Pio IV negli orti Vaticani fu Pirro Ligorio: che diresse per qualche tempo i lavori del nuovo tempio Vaticano e della barbara devastazione dell'antica basilica. Egli, a mio credere, trasferì dalla basilica al casino il predetto saggio di pavimento"[10].

Da ciò si evince che, fuori dal coro, Glass è forse stata l'unica studiosa a verificare e credere che la lastra con l'iscrizione non fosse identificabile con un pannello pavimentale, ma con una lastra di arredo presbiteriale forse dell'antica basilica vaticana.

Il pavimento dell'antica Basilica di San Pietro

Monumento occultato nei secoli forse dalla leggendaria ricchezza di opere d'arte di cui la basilica di San Pietro è stata sempre adorna. Credo che sia superfluo chiedersi se le più importanti famiglie di marmorari romani e quindi i Cosmati Lorenzo e Iacopo abbiano svolto qualche lavoro nell'immenso cantiere sempre in movimento che era la fabbrica di San Pietro. Io non avrei dubbi sulla loro partecipazione diretta alla realizzazione dei ricchissimi arredi medievali e delle pavimentazioni, certamente oggetto di rinnovate committenze da parte dei numerosi pontefici che si avvicendarono nei restauri e rinnovamenti dell'antica basilica. *Magister Paulus*, e di conseguenza tutti o qualcuno dei quattro fratelli suoi figli, tra cui il famoso Angelo e il figlio Nicola; Lorenzo di Tebaldo, Iacopo, Cosma, come si fa a mettere in dubbio il loro operato nel Vaticano, se il pavimento antico delle Grotte Vaticane, quello che è stato rimontato nella Cappella Sistina, ed altre opere ancora sono il frutto evidentissimo dello stile, della *koiné*, della geometria, delle invenzioni solari, dei colori di quella ereditata tradizione della classicità romana che alberga nello spirito questi artisti? I confronti stilistici parlano chiaro: la maggior parte dei pavimenti cosmateschi presenti in Vaticano sono riferibili al cento per cento alla bottega di Lorenzo, ipotizzando un periodo che va dalla metà del XII ai primi decenni del XIII secolo.

Nonostante l'immensa letteratura dedicata alla basilica di San Pietro in Vaticano, i riferimenti espliciti al pavimento dell'antica chiesa medievale ed anche rinascimentale sono piuttosto scarsi, per non dire insufficienti per scriverne una storia dai caratteri soddisfacenti. Tra i pochi autori che hanno speso qualche parola in merito, Giacomo Boni[11] è l'unico, a dire della Glass, che abbia avuto il coraggio di scrivere che un pavimento cosmatesco dalla chiesa fu

[10] G.B. De Rossi, *Il pavimento di S. Maria in Castello di Corneto-Tarquinia*, in Bullettino di Archeologia Cristiana, serie VI (1875), pagg. 85.132, rif. pag. 126 e seg.; cfr. Glass, op. cit. pagg. 122-123;

[11] *The Roman marmorarii,* Roma, 1893, pag. 6; cf.r Glass, op. cit., pag. 122, nota 2.

trasferito dopo la metà del XVI secolo nel Casino di Pio IV, nei Giardini Vaticani.

Questa notizia è errata per due motivi: uno, perchè l'autore ha confuso un intero pavimento con una semplice lastra musiva, quella con l'iscrizione vista sopra; due, perchè la stessa Glass, contraddicendosi, ha dimostrato che questa lastra non può essere appartenuta ad un pavimento, ma ad un arredo presbiteriale. In realtà, credo che molto di quanto si sia riusciti a salvare dell'antico pavimento, è stato reimpiegato nella costruzione rinascimentale del litostrato della Cappella Sistina e forse della *Stanza della Segnatura*, oltre che ad alcuni tratti dei Musei Vaticani e delle Grotte Vaticane.

Una delle più antiche fonti che descrivono brevemente il pavimento è Tiberio Alfarano che studiava la chiesa attorno al 1544:

"Pavimentum autem magnis ac eximiis marmoribus rotundis ac quadratis, et variarum formarum erat stratum, et variis etiam coloribus albis porphireticis aegiptyacis granitis et deauratis erat vermiculatum atque exornatum"[12].

Dall'Ugonio non si evince la presenza di un pavimento cosmatesco, giacché egli parla di quello fatto fare "di marmi grandi et tavole di altre pietre" da papa Simmaco nel V secolo.

E ci si chiede se questo fosse lo stesso pavimento descritto da G. Grimaldi nel 1623: "Pavimentum totum ex fragmentis marmoreum. Alicubi cernebantur reliquiae primi pavimenti (et fortasse Costantini) vermiculato opere phryggiato ex albis porphiretis, serpentinisque lapillis. In hoc sacro vermiculato solo magnae rotae erant; meo tempore has notavi. Tres amplae et nobilissimae et integrae, quarum una fracta nunc est in novo pavimento ante sepulcrum Clementis VIII; visebantur ante solium Pontificis Apsidae veteris; Iacobum Porta Architectus rogatus a multis ut integras inde elevaret sub dicto Clemente, quia volebant Apsidam diruere, verba dedit, et tales lapides flocci pendit...illinc non longe alia rota similis minor erat, quam integram elevarunt...Ante organa alia similis rota magna in aliquot partes fracta...Ante Altare Sanctissimi Sacramenti rota porphyretica magna pulcherrima integra..."[13].

Dopo questa descrizione, Glass scrive che Krautheimer crede che il pavimento descritto da Grimaldi non può essere quello dell'epoca di Costantino, ma fu realizzato tra l'XI e il XIII secolo[14].

Dalla descrizione di Grimaldi, a mio avviso, appare chiaro che il pavimento in quei tempi era formato da vari strati di litostrato, forse in parte sovrapposti, o mescolati sullo stesso piano. Sono convinto che nel '500 dovevano coesistere vari strati pavimentali per la maggior parte ridotti in frammenti: uno *reliquae primi pavimenti* di epoca forse costantiniana o subito posteriore; quello di epoca cosmatesca, evidentemente non descritto dei dettagli da Grimaldi ma che meglio si evince forse dalla descrizione di Tebrio Alfarano; infine, un pavimento rinascimentale in cui potrebbero essere già state reimpiegate alcune di quelle magnifice *rotae*, come la *rota porphyretica magna pulcherrima integra* la cui bellezza tanto catturò l'attenzione di Grimaldi.

Però, non so se Krautheimer avesse ragione nel sostenere che il pavimento descritto da Grimaldi non possa essere, almeno in parte quello di epoca costantiniana, perchè Giovanni Severano nel 1630, pubblicava una descrizione del pavimento di San Pietro molto interessante, anche se non specifica nulla sull'eventuale presenza di un pavimento cosmatesco. Ecco le sue parole: "Il pavimento della chiesa fu ornato da principio di pretiosi marmi e poi rinovato

[12] Michele Cerrati, *Documenti e ricerche per la storia dell'antica Basilica Vaticana, Tiberii Alpharani De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, in Studi e Testi, 26, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1914.

[13] G. Grimaldi, Codice Barberini Latino 2733, fol. 107, vedi nota precedente.

[14] Krautheimer, *Corpus*, V, 213, cfr. Glass, op. cit. pag. 122.

successivamente da i Pontefici con diverse pietre, e particolarmente con alcune tonde, di porfido, e di granito cinericio chiamate Rote; di una delle quali di porfido si fa menzione nelli Cerimoniali antichi, quando si descrive la Coronatione dell'Imperatore; dove si dice, che l'Imperatore dopo esser spogliato dell'habito Canonicale, e vestito delli Sandali, Tonicella, e Manto Imperiale nella Cappella di S. Gregorio, era condotto in mezo alla Chiesa, dove è la Rota di porfido, et ivi dall'altro Vescovo Card. Assistente, era detta sopra di lui un'altra oratione, che comincia: *Deus inenarrabilis*, etc. e da quel luogo si conduceva poi alla Confessione di S. Pietro. Et nella vita di Pascale II si fà mentione della medesima, dicendosi, che esso Pascale fù preso in S. Pietro da Enrico l'anno del Signore 1111 e legato apunto sopra la medesima Rota. Hoggi questa è restata sepellita nell'istesso luogo, 13 palmi sotto il pavimento nuovo, cioè dove perpendicolarmente soprastà l'arme di Paolo V che è nella volta della chiesa. In un Privilegio ancora di Carlo Magno si nomina un luogo della medesima Chiesa di S. Pietro *ad quatuor Rotas*: perchè nel Pavimento come si è detto, ve n'erano molte in diversi luoghi, accompagnate con ornamenti di Mosaico, e particolarmente tre molto grandi nella Tribuna della Confessione inanzi alla Sedia del Papa, et alli sedili de Cardinali"[15].

Come si vede, le grandi ruote porfiretiche esistevano nel pavimento dell'antica basilica di San Pietro, insieme a specchiature di mosaico di cui non si conosce lo stile e l'entità, già ai tempi di Carlo Magno, e probabilmente molte di esse furono riusate dai Cosmati nel realizzare i "nuovi" pavimenti cosmateschi che a loro volta vennero in parte smontati e rimontati negli altri luoghi del Vaticano e le *rotae* porfiretiche vennero reimpiegate nel pavimento nuovo di Giacomo della Porta.

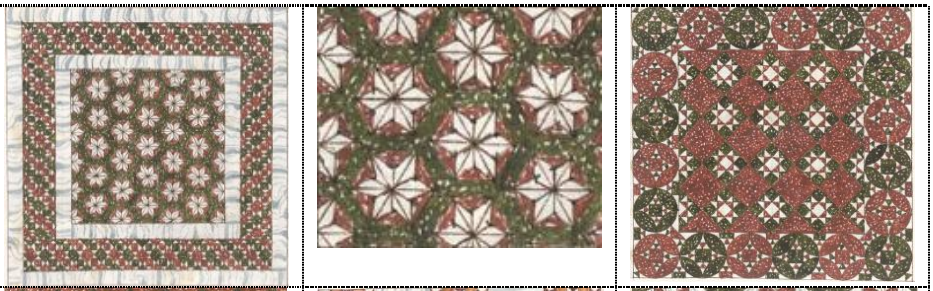
Il pavimento cosmatesco delle Grotte Vaticane

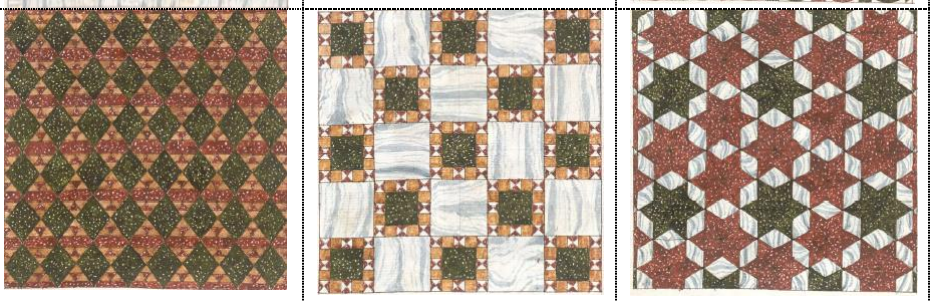
Da quanto si legge negli autori passati, l'attuale pavimento cosmatesco che sta nelle grotte vecchie vaticane, non sarebbe altro che il pavimento originale, nella sua primitiva quota di livello, dell'antica basilica di San Pietro. Così Antonio Martinetti e Raphael Sindone: "Parve che sotto Clemente VIII dovesse l'Altar Maggiore esser soggetto a qualche mutazione; ma la cosa andò diversamente. Questo savio Pontefice alzò il nuovo pavimento, lasciando intatto l'antico (vale a dire quello che si ravvisa nelle Grotte Vaticane) e lo ridusse in proporzionata eguaglianza"[16]. Poi a pag. 228 e segg. del Lib. II, si legge: "Il sotterraneo della basilica, chiamato comunemente col nome di Grotte Vaticane; non già perchè ivi o grotte, o Caverne si trovino, ma perchè essendo questo luogo non altro che l'antico Pavimento della Basilica eretta già da Costantino, è rimasto oscuro e privo di luce a cagione del nuovo pavimento fattovi sovrapporre per ordine di Clemente VIII".

Di questo pavimento, delle Grotte Vaticane o, se si vuole, dell'antica basilica di San Pietro, Glass accenna due parole dicendo che alcuni dei frammenti simili a quelli del Casino di Pio IV, si trovano oggi nelle Grotte Vaticane. Ma stando a quanto si può vedere nei disegni di Lucchesi, il pavimento cosmatesco dell'antica basilica di San Pietro, era un'opera completa degna delle più belle eseguite dai Cosmati e vediamone subito i caratteri attraverso le immagini che seguono.

[15] Giovanni Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma*, parte prima, Roma, 1630, pag. 128.
[16] A. Martinetti, R. Sindone, *Della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano libri due*, Roma, Vaticano, 1750, pag. 67.

Alcuni dei motivi qui raffigurati, mostrano una ricchezza di intarsio che è tipica dei pavimenti cosmateschi del XIII secolo. Il secondo riquadro mostra il dettaglio del primo: esagoni di listelli verdi con una stella a sei punte all'interno. I patterns di questa seconda fila, sono quelli classici dei pavimenti laurenziani.





Bellissima ruota, di cui si vede il dettaglio nella seconda figura. Come in S. Ivo e in San Clemente, anche qui si vede il disco centrale con la decorazione di triangoli scaleni e la prima fascia con doppia fila di triangoli consecutivi.



Gli esagoni intersecantesi con listelli giganti, è un classico dei pavimenti precosmateschi e potrebbe rappresentare una delle tracce lasciate dai primi marmorari che lavorarono in S. Pietro, come magister Paulus.

I primi due patterns sono abbastanza inusuali, ma i dischi successivi sono riferibili allo stile di Iacopo e Cosma.



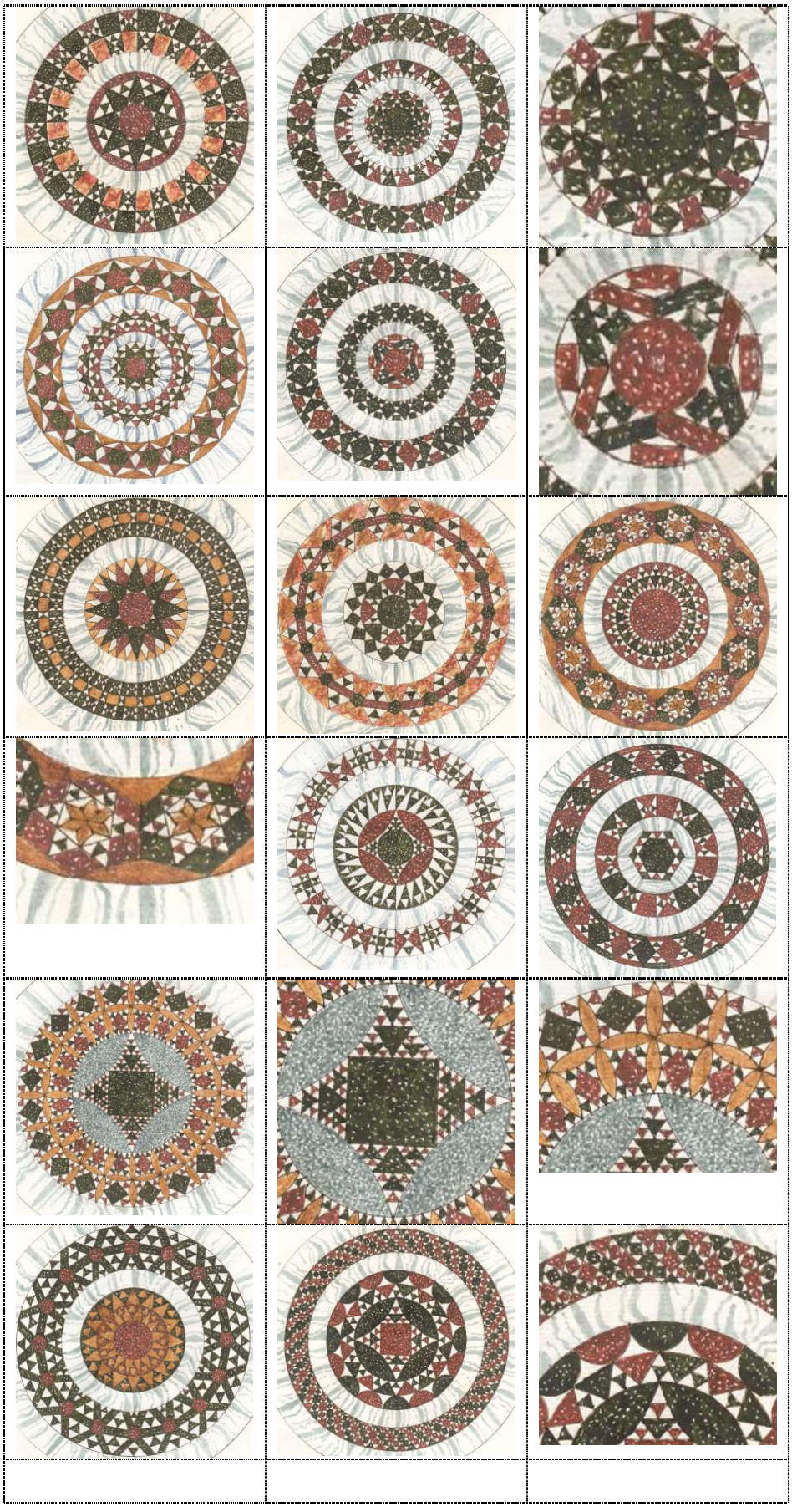
La seconda ruota mostra, come in altri casi visti in precedenza, una stella ottagonale di porfido al centro. Anche in questi casi si vede l'uso del giallo antico ben calibrato, ma generoso.



Alcune delle ruote che seguono mostrano caratteri stilistici inusuali difficilmente riferibili alla scuola di Iacopo e Cosma. La terza figura è il dettaglio del disco centrale della seconda figura.

Nonostante le scomposizioni siano sempre di quadratini e triangoli, i disegni sono inusuali per il repertorio cosmatesco laurenziano il quale riprende tutta la forza dei propri caratteri ad iniziare dalla seconda ruota della sequenza delle tre immagini che sono qui a lato, dopo la fascia che mostra le due stelle gialle, che è il dettaglio della figura precedente.

Il triangolo di Sierpinski nelle campiture triangolari attorno alla tessera quadrata di serpentino e il dettaglio della fascia circolare con le losanghe di giallo antico, è opera di Iacopo o più probabilmente di Cosma suo figlio. Come anche la penultima ruota sotto di cui si vede un dettaglio nell'ultima figura.
Nella prima ruota, il disco centrale è una splendida margherita di giallo antico con un disco di porfido.
I caratteri cosmateschi sono inequivocabili.



Lucchesi presenta 28 tavole del pavimento "che sta sotto la chiesa di San Pietro" il che conferma inequivocabilmente che almeno una parte del pavimento cosmatesco antico è stato conservato nelle Grotte Vaticane vecchie. L'evidenza stilistica mostra che almeno la metà dei disegni raffigurano patterns e ruote facilmente riferibili al repertorio della bottega di Lorenzo e Iacopo. In particolare, dalla complessità e di alcuni motivi geometrici e per essere più o meno identici ad altri che l'autore ha disegnato anche per i pavimenti di Sant'Ivo dei Bretoni e di San Clemente, si può dire che la maggior parte dell'opera cosmatesca può essere riferita a Iacopo e Cosma, in un periodo compreso tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo. Nello stesso tempo, si riscontrano tracce stilistiche che riconducono ai primitivi pavimenti precosmateschi, come i giganti esagoni intersecantesi, probabile testimonianza di primi lavori pavimentali eseguiti dalla bottega di *magister Paulus*. Infine, una significativa parte del pavimento mostra caratteri stilistici più evoluti, frutto di una scuola marmoraria sostanzialmente diversa da quella di Lorenzo che potrebbe essersi ad essa sovrapposta nei secoli successivi, come anche nei restauri del '400.

In definitiva, da quanto visto sopra, mi risulta ampiamente dimostrato che in Vaticano i maestri Cosmati abbiano svolto un ruolo di primo piano, anche se non sono stati registrati da epigrafi di rilievo e prove documentali postume. La loro firma è nei colori, nelle forme e nei caratteri stilistici della loro opera che ha determinato un vero e proprio linguaggio artistico grazie al quale essi sono, oggi, ben identificabili nei pavimenti musivi medievali che osserviamo nelle basiliche di Roma.

CAPPELLA SISTINA

I pavimenti cosmateschi che oggi si vedono nella Cappella Sistina di Michelangelo e nella *Stanza della Segnatura* di Raffaello, sono stati liquidati da Glass come "pavimenti frutto di ricostruzioni post-medievali" non idonei quindi ad essere considerati nel suo libro. A mio avviso, invece, tali pavimenti sono da considerarsi esattamente come tutti gli altri che furono ricostruiti nelle basiliche e chiese di Roma dal XVI secolo in poi. Una sorte comune, quella dei rifacimenti, restauri e "risarcimenti", che ha modificato in modo irrecuperabile la *facies* originale delle opere cosmatesche dei marmorari romani, a noi nota solo attraverso i pochi frammenti rimasti più o meno inalterati, come forse i due quincuxes giustapposti nella navata centrale della chiesa di San Benedetto in Piscinula, forse l'unico pavimento cosmatesco a mostrare elementi di composizione e tecnica esecutiva totalmente diversi da quelli che caratterizzano i pavimenti ricostruiti, soprattutto nei restauri occorsi tra il XVII e il XVIII secolo. Per tali ragioni, il pavimento della Cappella Sistina, come anche gli altri conservati nelle Grotte Vaticane, nella *Stanza della Segnatura*, e via dicendo, sono da considerarsi a tutti gli effetti opere cosmatesche come quelle che si vedono nella maggior parte delle basiliche romane e del Lazio.

La Cappella, fu realizzata tra il 1475 e il 1481, da papa Sisto IV della Rovere, in un periodo in cui i papi ebbero a cuore il ripristino e i restauri dei monumenti più importanti della cristianità romana, ormai abbandonati e devastati dai saccheggi e dalle guerre civili occorse durante gli anni del trasferimento della sede papale ad Avignone. Quando la costruzione della Cappella Sistina ebbe inizio, era ancora fresca la memoria dello smantellamento e trasferimento del grande pavimento cosmatesco antico della basilica di San Giovanni in Laterano, comandato da papa Martino V attorno al 1426. E magari ci viene anche il dubbio se qualche parte ottimamente conservata di quel pavimento non fosse per caso finita in uno dei pavimenti ricostruiti in Vaticano, visto che in quello

della Cappella Sistina si leggono chiaramente alcune tracce comuni al litostrato precosmatesco fatto rimontare da papa Martino V nella chiesa di San Nicola a Genazzano il quale, come abbiamo visto in questo lavoro, proviene dalla basilica lateranense.

Non sappiamo con quali criteri fu rimontato il pavimento nella Cappella Sistina. Sicuramente fu fatto in base ad alcuni dei principali modelli all'epoca visibili nelle altre basiliche romane. Così, nel disegno unitario, oggi osservabile oltre che sul posto anche in una bellissima visita virtuale su internet, si vedono i caratteri essenziali del significato iconologico e religioso dell'intento cosmatesco: una fila di grandi ruote, sebbene con piccoli dischi al centro, formate da diverse fasce decorative concentriche e annodate in forma primitiva di guilloche, si snoda da un ingresso ed arriva fino alla recinzione; oltre, una porzione di pavimento è costituita da vari rettangoli musivi e da lastre di marmo bianche di diversa forma e tipologia. Prima dei gradini che conducono al piano sopraelevato, un enorme quincux "asimmetrico" - tipologia descritta in genere come un quincux formato da un quadrato diagonale al centro nel quale vi è un altro quincux ruotato – si trova in un riquadro la cui larga fascia esterna comprende una serie di *girali cosmatesche*. Questa iconografia musiva è tipica dei pavimenti precosmateschi realizzati tra il 1120 fino a circa il 1190, sebbene questa forma di quincux, ma nelle dimensioni generali ridotte, sia stata utilizzata anche in seguito. Lo stesso tipo, ma con qualche variante, come un quadrato al centro del quincux interno, si vede nel pavimento di San Nicola a Genazzano, ma stilisticamente è riferibile ad epoca più antica. Questo della Cappella Sistina, potrebbe considerarsi stilisticamente come un passaggio dal quincux antico di grandi dimensioni, a quello medio della fine del XII secolo, per poi integrarsi in quelli di dimensioni più ridotte proposte nei pavimenti del XIII secolo. Sul piano rialzato, affianco all'altare, vi sono due singoli quincuxes ruotati, semplici, all'interno di un riquadro e di medie dimensioni. Davanti all'altare tre riquadri di cui quello centrale è una ruota con due fasce decorative circolari e un piccolo disco centrale; quelli esterni mostrano un quadrato con un'altro interno ruotato di 45 gradi.



Le fasce marmoree bianche che formano il disegno dei quincuxes, delle girali e dei riquadri con i motivi geometrici, sono per la maggior parte antiche, più o meno risalenti al XV secolo ed alcune di esse sono frammentate. Si nota il caratteristico "mischio" a causa della diversa tipologia dei marmi. Le tessere impiegate nell'intarsio sono in massima parte ottimamente conservate, ma forse molte furono ricavate dai dischi di porfido e serpentino all'epoca della costruzione del pavimento. Tutti i patterns sono facilmente riferibili al repertorio classico cosmatesco della bottega di Lorenzo, in particolare a quella di Iacopo e di Cosma, per la forte presenza delle decorazioni musive di losanghe di porfido e serpentino che produce l'effetto della stella a quattro punte; per la presenza costante del *fiore della vita*, nelle modalità stilistiche

proposte da questi maestri negli altri pavimenti; per i motivi stellari, semplici e intersecantesi, *ad quadratum* di porfido e serpentino; per i motivi di triangoli raggianti, consecutivi e con i rombi. Da notare la totale assenza nel quincux, se si eccettua per poche tracce in una delle ruote esterne, delle tessere di giallo antico, mentre, per contrasto, tutt'intorno è un brulicare di giallo antico tra le losanghe bianche e i porfidi e serpentini. Questo da un carattere serioso e profondo al pavimento ma, data la ricostruzione, non possiamo dire se si tratti di una caratteristica che era stata vista nel pavimento dell'antica basilica.

Tra il quincux grande e la serie di ruote iniziali, vi sono alcuni rettangoli musivi misti a lastre di marmo bianche di varie forme e tipologie. Tra queste esistono due fasce musive, una di quadratini e l'altra con il seguente motivo:



che insieme a quello degli esagoni a grandi losanghe oblunghe bianche, possono considerarsi patterns di repertorio precosmatesco.

Resta da chiedersi come mai il pavimento della Cappella Sistina si è conservato bene, nonostante il materiale delle tessere che lo compongono sia del XVI secolo mescolato al riuso di materiale originale del XII e XIII secolo. La risposta ci è data da Gaetano Moroni[17] che così scriveva nel 1861: "Tutto il pavimento è tassellato di diversi marmi mischi, e bianco a mosaico, con riquadri e figure ovali, ma questo si gode soltanto nel mattutino del giovedì santo, e in tutto il seguente giorno, essendo sempre coperto di tappeto verde, mentre quello del ripiano e scalini dell'altare è un arazzo con arabeschi e fregi".

STANZA DELLA SEGNATURA

"Restauro del pavimento a cosmatesco alla Stanza della Segnatura: pulitura, consolidamento e integrazione musiva". Così si legge nel sito di Roberto Cassio, restauratore di molti pavimenti musivi e cosmateschi di Roma e del Lazio. Come si vede, l'uso improprio dell'aggettivo "cosmatesco", è generalizzato anche all'interno della stretta equipe degli addetti ai lavori.

L'unica cosa che questo pavimento può avere in comune con i pavimenti cosmateschi è l'uso della figura, sebbene distorta e molto trasformata, del quincux e dei riquadri musivi. Nel dettaglio, l'intarsio delle tessere, di cui una discreta parte è di materiale antico in riuso, denota un lavoro di scarsa tecnica musiva che nulla ha a che fare nemmeno con i marmorari pure bravi del XV secolo. E' un lavoro approssimativo, paragonabile solo a certi rappezzi cinquecenteschi che si vedono nei pavimenti cosmateschi ricostruiti in alcune basiliche di Roma visti in questo libro. Eppure è un lavoro fatto ai tempi di papa Giulio II, come attesta l'iscrizione che porta il suo nome in una delle cornici circolari di una ruota. Nel fare questo pavimento, non si è avuta alcuna cura di conservare una memoria della forma primitiva del disegno da cui il materiale derivava, come invece è accaduto, probabilmente, per il pavimento della Cappella Sistina e per le Grotte Vaticane. Solo a piccoli tratti, si riesce a scorgere qualche traccia dell'antica scuola cosmatesca, come i dischi di porfido e serpentino che conservano ancora qualche decorazione, o qualche piccolo riquadro musivo con motivi del repertorio classico. E' evidente che nel fare

[17] G. Moroni, *Le Cappelle Pontificie, Cardinalizie e Prelatizie*, Venezia, 1861, pag. 13.

questo pavimento, fu fatta una scelta drastica e forse innovativa a quei tempi: personalizzare, o rendere "moderno" (*modernized* scrive Glass), l'antica opera dei marmorari romani. Così, il vecchio quincux centrale, mantiene le stesse dimensioni, ma viene totalmente alterato nelle fasce curvilinee di annodatura dei dischi che diventano larghe e a loro volta un serpeggiante motivo di guilloche concatenate, fatte di piccoli listelli colorati e fasce musive di triangoli e rombi. Lo stesso accade tra i quattro dischi del quincux interno dove le fasce musive, larghissime, sono motivi cosmateschi semplici, al contrario dei pavimenti del XII e XIII secolo, dove nelle stesse zone i motivi diventavano ricchi, complessi e di difficile opera d'intarsia.

Tutto ciò è ben visibile nell'immagine che segue.



SANTA SABINA

Che in questa basilica vi sia stato un pavimento cosmatesco di tutto rispetto non è minimamente da mettere in dubbio, siccome si trova in una delle aree di maggiore attività dei Cosmati, l'Aventino; ha ospitato eventi di eccezionale importanza storica la cui cronologia, sebbene sommaria, può aiutarci a capire meglio se e quando un pavimento cosmatesco fu realizzato:

1132. In questa chiesa vi era stato trasportato dal Vaticano il corpo di Papa Sisto I, ma nel 1132 Innocenzo II lo donò a Rainolfo conte di Alife[1].
1216. Onorio III Savelli fu eletto papa e fece costruire un palazzo e residenza pontificia presso la chiesa di Santa Sabina.
1219. Papa Onorio III Savelli, ospitò San Domenico che gli consegnò la Regola dei Frati Predicatori nella chiesa di Santa Sabina.
1222. Lo stesso papa cedette la chiesa ai Frati Predicatori di San Domenico.
1238. Papa Gregorio IX, consacrò di nuovo l'altare maggiore e fece consacrare gli altri rimanenti dai vescovi.
1295. In questa chiesa il re di Sicilia Carlo II giurò alla presenza di Bonifacio VIII vassallaggio e fedeltà alla Sede apostolica[2].

Con una simile cronologia ricca di tali importanti eventi, è possibile immaginare una basilica, immersa tra le tante altre vicinissime e luccicanti di tappeti musivi negli arredi e nei litostrati, dotata solo di un pavimento di cocciopesto, mattoni o di semplici lastre marmoree?

Tuttavia, a causa della scarsa documentazione storica, relativa al periodo medievale, non si hanno testimonianze, né epigrafiche, né documentali di lavori dei marmorari romani, eccetto i pochi avanzi di frammenti che oggi si vedono nella chiesa. Questi sono stati descritti da pochissimi autori, senza alcun dettaglio ovviamente, tra i quali ricordiamo i principali che sono Pompeo Ugonio: "Sisto V ha ristorato il pavimento, che è di tavole grandi di marmo bianco, et fu già come i vestigij dimostrano in alcun loco distinto di opera de intarsia"[3]. Francesco de Ficoroni: "a mio tempo erano nel pavimento molte tavole di porfido, delle quali ve ne restano alcune avanti la Tribuna"[4]. L'abate Giuseppe Colucci: " Il pavimento attuale fu fatto ricostruire da papa Sisto V tra il 1586 e il 1587, con i lavori di Domenico Fontana, come ricorda l'iscrizione

SIXTVS V. PONT. MAX.
HECCLESIAM HANC INTERMEDIO PARIETE
RVINOSOQ. TECTORIO SVBLATIS
PAVIMENTO STRATO GRADIBVS
ERECTIS PICTVRIS AD PIETATEM..."[5]

Infine, Gaetano Moroni, a pag. 28 dell'opera citata in nota, scrive che Sisto V "rifece il pavimento, rispettando le memorie antiche". Questa frase sembra essere in totale accordo con la descrizione del pavimento antico trovato sotto il presbiterio rialzato da Sisto V, come ebbe ad accorgersi Antonio Muñoz durante i lavori di scavi e restauri che eseguì in questa chiesa nei primi anni del 1900. Da

[1] Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione...*, op. cit. 1842, Vol. 13, pag. 26
[2] Gaetano Moroni, op. cit., pag. 27.
[3] *Historia delle Stationi di Roma*, 1588, po. Cit. pagg. 9-10.
[4] *Le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma, 1744, pag. 77.
[5] *Delle antichità picene*, 1797, pag. XXIV.

quanto egli scrive nella sua relazione, pare che furono trovati resti considerevoli di pavimento medievale per il quale tenta di darci una possibile idea: "Al di sotto del presbiterio si sono rinvenuti resti abbastanza considerevoli di pavimento marmoreo del secolo XIII-XIV. Da questi avanzi si può facilmente ricostruire il disegno generale, assai semplice: su un fondo di lastre bianche si delineano scompartizioni rettangolari, di misura diversa, pure a fondo bianco, con cornice formata da una fascia larga cm. 12, decorata da rombi di porfido, serpentino ed altre pietre antiche. Questi avanzi di pavimento si arrestano al limite delle ultime due colonne divisorie delle navate, tanto a destra che a sinistra...Le lastre di marmo con decorazioni geometriche" [6].

Siccome un pavimento fatto di lastre di marmo bianco scorniciate da fasce musive, è alquanto insolito nello stile delle opere dei pavimenti cosmateschi che conosciamo, e considerato che l'unico pavimento simile superstite si trova nella navata centrale della basilica di Santa Maria in Trastevere, anch'esso ricostruito in diverse fasi, non mi riesce di credere che anticamente il litostrato di questa chiesa fosse stato creato in tal guisa in origine dai Cosmati laurenziani stessi che poi, nello stesso periodo, fecero poco più avanti i pavimenti dei Santi Bonifacio e Alessio e di San Saba, i quali mostrano le tipiche caratteristiche dei lavori originali.

Sono propenso a credere, quindi, che come nel caso della basilica di Santa Maria in Trastevere, anche qui, nella basilica di Santa Sabina, vi siano stati dei restauri tra il XIII e il XIV secolo, di cui non si sa nulla di preciso, e dove la *facies* del litostrato originale fu trasformata completamente e i frammenti di lavoro cosmatesco furono reimpiegati per decorare le lastre marmoree bianche; allo stesso modo dovette procedere Sisto V nel demolire e rialzare il presbiterio.

In effetti, Gaetano Moroni, nell'opera citata, accenna a dei restauri transitori in questo modo: "Molti furono i Cardinali titolari che nobilitarono, e restaurarono la chiesa. Giuliano Cesarini riparò, e rinnovò la tribuna che minacciava rovina, come rilevasi da una memoria del 1441...Il Cardinal titolare Oddone Truchese rinnovò il musaico della tribuna, operò altri miglioramenti, ed abbellì la chiesa con altre pitture come rilevasi da una memoria posta nella cappella maggiore l'anno 1540". E' facile, quindi, che in tutti questi restauri, senza sapere se ve ne siano stati altri di maggior rilievo tra il 1300 e il 1400, il pavimento sia stato rimaneggiato.

I bordi musivi delle lastre di marmo del pavimento, non sono tutte antiche. Molte sono rifatte di recente con tessere moderne. Una discreta parte invece sono quelle fatte fare da Sisto V con il reimpiego di tessere cosmatesche originali. Una differenza netta la si vede nelle immagini che seguono:



Fascia musiva realizzata con materiale relativamente moderno.

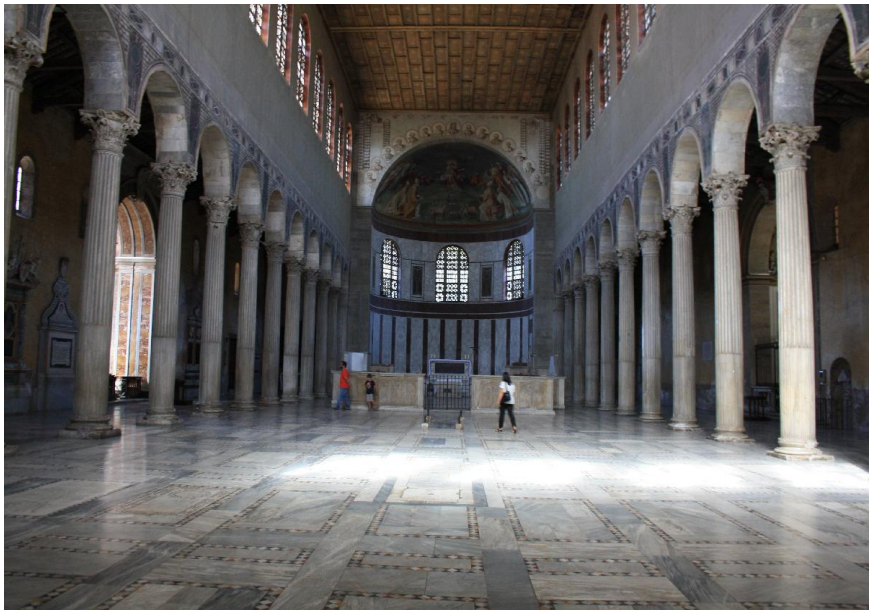
[6] A. Muñoz, *Studi sulle basiliche romane di S. Sabina e di S. Prassede*, in Dissertazioni della Pontificia Accademia di Archeologia, XIII, 1918, pag. 121. Cfr. Glass, op. cit. pag. 127, nota 3.



Fascia musiva con lo tesso pattern della precedente, ma ricostruita con il reimpiego di alcune tessere cosmatesche originali tra cui spiccano quelle di giallo antico.

Dove, tra l'altro, si vede chiaramente la ricostruzione anche nella fascia antica.

Da notare in che stato possono essere ridotte le tessere dei pavimenti cosmateschi originali: le due a destra di giallo antico sono, quella di sinistra frammentata in due pezzi e lesionata ai bordi, quella di destra intera, ma bucherellata, nel modo curioso che se vista piegando il capo verso sinistra sembra di vedere le sembianze di un volto che ricorda vagamente il mascherone della bocca della verità di Santa Maria in Cosmedin.



L'interno della basilica di Santa Sabina con il pavimento della navata centrale.

SANCTA SANCTORUM in Laterano

Senza entrare nel merito di una dettagliata cronaca storica di questa cappella, seleziono una cronologia di eventi compresi in un periodo che può essere di interesse per la formulazione di ipotesi sulla datazione e sulla paternità del pavimento cosmatesco che si vede oggi.

Le sue radici affondano lontano nel tempo perchè da alcuni studi moderni risulta che essa esisteva già, come oratorio palatino papale, all'epoca di Pelagio II (579-590), fungendo anche come deposito di importanti reliquie trasportate da Costantinopoli. Dall'VIII secolo viene menzionata esplicitamente nella biografia di Stefano III (752-757) e dal IX secolo viene ricordata in molte fonti come oratorio di San Lorenzo in Palatio. Probabilmente però non ci sono arrivate descrizioni architettoniche della cappella prima del XIII secolo, per poter dire con una certa sicurezza che al suo interno vi fosse già un pavimento cosmatesco, realizzato dai marmorari romani nel loro periodo di massimo splendore tra la seconda metà del XII e la prima metà del XIII secolo, anche se ciò sarebbe abbastanza credibile considerata l'importanza che tali rivestimenti musivi

avevano nella simbologia e nell'architettura delle chiese romaniche di quel tempo. Questa considerazione può essere molto significativa qualora si fosse propensi ad immaginare che il pavimento attuale del Sancta Sanctorum, potrebbe essere visto come una derivazione del precedente pavimento cosmatesco salvatosi in tutto o in parte, quindi con il reimpiego delle parti antiche, dal disastroso terremoto del 1277 che danneggiò l'edificio al punto da essere totalmente ricostruito dalle fondamenta. Questa ipotesi, da sola, eliminerebbe tutti i dubbi che da oltre un secolo hanno fatto discutere gli studiosi circa l'ambiguità della figura del maestro marmoraro che è citato su una epigrafe, come vedremo tra poco.

Ma andiamo con ordine ed iniziamo dall'evento principale che ci rimanda al disastroso evento del terremoto che nel 1277 danneggiò irreparabilmente la cappella, tanto che il nuovo papa, Niccolò III (1277-1280), appena eletto ordinò che l'edificio fosse riparato e in parte ricostruito quasi dalle fondamenta. Una lapide con una iscrizione in caratteri "goticizzanti", nel senso forse di transizione tra lo stile romanico e il gotico che si stava pian piano affermando, attesta che l'opera fu eseguita da un certo *magister Cosmatus*. E qui iniziano i problemi. Chi era questo *magister Cosmatus*? Con quale figura dei gloriosi marmorari romani del XIII secolo poteva essere identificato e a quale famiglia di essi poteva appartenere? E' forse dal XVII secolo che gli studiosi cercano di dare una risposta definitiva a questa domanda. Innanzitutto, però, sembra alquanto strano che autori come Panvinio prima e Pompeo Ugonio dopo, non abbiano minimamente accennato alla lastra epigrafica mentre del pavimento entrambi si sono limitati a dire che è "opera d'intarsia". In seguito, Filippo Titi, nel 1674, provò ad identificare il maestro citato nell'iscrizione che, secondo quanto riporta Glass, dovrebbe essere l'architetto *Deodatus*, ma io non ho potuto trovare questo riferimento in Titi[7]. Giovanni Marangoni nel 1747 riprende ad analizzare il problema: "L'architettura della cappella come apparisce, è totalmente Gotica, ed il Titi nel suo *Studio di Pittura Scoltura, ed Architettura delle Chiese di Roma*, dice, che fu architettata da Adeodato Cosmati, forse quello stesso Maestro Cosmato, che nel vestibolo vi scolpì il suo nome, con quelle parole: *Magister Cosmatus fetic hoc opus*". Purtroppo del pavimento anche Marangoni non dice altro che essere " vagamente intersiato di marmi coloriti di varie sorti".



Camillo Boito, nella sua *Architettura Cosmatesca* del 1860, ipotizzò che il *Cosmatus* letto nell'epigrafe fosse da identificare con il *Cosmas* che lavorò in Anagni nel 1231. Glass rifiuta questa ipotesi perchè in tal caso il Cosma di Anagni sarebbe stato troppo anziano per effettuare questi lavori nel 1277. In effetti, anche ammesso che Cosma figlio di Iacopo avesse avuto 15 anni quando

[7] Glass, op. cit. pag. 128, nota 5, riporta che fu Marangoni a scrivere che Titi credette che il maestro in questione fosse l'architetto Deodatus. Ho consultato due copie del Titi, ma alle pagine in cui parla della cappella non ho potuto trovare questo riferimento. Glass lamenta lo stesso problema per non essere riuscita a trovare la citazione di Titi.

si firmò nei lavori della cattedrale di Civita Castellana, nel 1210, ne avrebbe dovuti avere 82 nel 1277 per eseguire i lavori commissionati da papa Niccolò III. E' evidente che deve trattarsi di un altro personaggio. G.B. De Rossi propose che si trattasse di un altro *Cosma*, sconosciuto, fratello di Luca e Iacopo figli del *Cosmas* che lavorò in Anagni. Ipotesi anch'essa poco credibile, sebbene non impossibile. Giovannoni, invece, credette di identificare il *Cosmatus* con il *Cosma* figlio di Pietro Mellini, attestato dal 1264 al 1279[8]. Glass, dal canto suo, ripropone la sua personale cronologia dei quincuxes, senza peraltro analizzarla nei dettagli stilistici e tecnici, la cui tipologia osservata nel pavimento del Sancta Sanctorum nei due quincuxes collegati tra loro dall'annodatura a guilloche dei dischi piccoli esterni, sarebbe una prerogativa dei pavimenti cosmateschi realizzati tra la metà e la fine del XIII secolo, prendendo come esempi di confronto il pavimento della basilica di San Lorenzo fuori le Mura e quello dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati.

Della possibile evoluzione cronologica, basata sull'evidenza stilistica e sulle datazioni accertate, dei quincuxes ne ho già ampiamente discusso in questo volume e non è il caso di riprendere l'argomento in queste pagine. Vorrei solo ricordare che, a mio parere, gli esempi attualmente esistenti di quincux annodati e quelli giustapposti sono troppo pochi, e le ricostruzioni arbitrarie troppo numerose, per poter stabilire con precisione un fattore cronologico e stilistico così importante.

Ritornando a quanto detto all'inizio, tutti gli autori che si sono pronunciati fino ad oggi hanno non hanno dimenticato di considerare che il pavimento del Sancta Sanctorum potesse essere un "reimpiego" di un più antico pavimento cosmatesco che pur doveva esistere in quella cappella, almeno dalla metà del XII alla metà del XIII secolo. Non posso credere, infatti, che mentre tutte le chiese di Roma restaurate, riedificate o erette in quel periodo, fossero dotate di splendidi tappeti pavimentali musivi realizzati dalle scuole marmorarie e soprattutto dalla bottega di Lorenzo, poi nel cuore della cristianità romana, dove *non est in toto sanctior orbe locus*, vi fosse un semplice pavimento di cocciopesto o di tavole di marmo bianco. L'epigrafe in esame non indica una data precisa, ma dai caratteri gotici si può ben capire che essa è coeva alla ricostruzione della cappella riferita al 1277. Ma se si fosse meglio analizzata l'evidenza stilistica dei due quincuxes nel pavimento e se essi fossero stati confrontati con tutti gli altri quincuxes dei pavimenti cosmateschi romani, si sarebbe potuto giungere ad una sola conclusione: il pavimento del Sancta Sanctorum è più antico del 1277, e, se non si tratta di un rifacimento, o ricostruzione arbitraria, quale non sembra apparire, resta da credere che esso sia

[8] Sembra che la proposta di Gustavo Giovannoni, sia stata accettata dalla maggior parte degli studiosi, come si evince anche dall'autorevole scritto di Corrado Bozzoni quale introduzione nel volume di Luca Creti *In marmoris arte periti*, del 2009 e ripetutamente citato in questo libro. Oltre a ricordare l'identificazione del *Cosmatus* con il Cosma di Pietro Mellini, Bozzoni accenna pure ad una soluzione che *in nuce* costituisce il succo dell'ipotesi che ho ripreso in queste pagine: "In verità la più recente storiografia (Romanini; Righetti Tosti Croce) è propensa a distinguere, in questa fabbrica, l'attività di due maestranze distinte, quella cosmatesca, responsabile del registro inferiore col pavimento (e della scarsella, se questa non è un residuo dell'impianto precedente), e un'altra, cistercense, cui si dovrebbe tutta la parte superiore, con la loggetta gotica e la volta a crociera costolonata. Ma le osservazioni a sostegno di questa ipotesi non sono, a mio giudizio, determinanti, perchè riguardano modalità costruttive elementari e forme ormai d'uso comune che non giustificano due diversi cantieri". Se per Bozzoni le "modalità costruttive elementari" non giustificano due cantieri, l'evidenza stilistica del pavimento è più che determinante, a mio avviso, per ritenere, come detto nel testo, che la cappella conserva elementi, come la zona inferiore e in special modo il pavimento cosmatesco, riferibili invece ad un cantiere precedente e riusati nella nuova riedificazione del 1277. La presenza dell'iscrizione non attesta che il *Cosmatus* citato abbia eseguito il pavimento, mentre è più verosimile credere che egli abbia realizzato la nuova struttura gotica, con le decorazioni superiori di stile cistercense e il reimpiego di elementi superstiti, come il pavimento, e la scarsella citata da Bozzoni.

stato lasciato intatto al suo luogo durante la ricostruzione del 1277 che ha inglobato la cappella al palazzo del Laterano. In effetti, lo stile del pavimento, ma soprattutto dei quincuxes, trova forti analogie con quelli di San Lorenzo fuori le Mura la cui datazione abbiamo visto essere più antica del 1277 e con i quincuxes di Santa Maria in Cosmedin, di San Saba, dei Santi Giovanni e Paolo e di Santa Croce in Gerusalemme. Il fatto che le fonti storiche, ed in particolare quel Tolomeo da Lucca che visse poco dopo il periodo in esame, indicano che il marmoraro *Cosmatus* riparò l'oratorio "palesemente ruinoso partendo proprio da terra con rafforzamenti o rifacimenti delle fondazioni stesse"[9], può aver tratto in inganno facendo credere che anche il pavimento fu eseguito in quella data. Sappiamo che Cosma di Iacopo era solito realizzare quincuxes piccoli e ricchi di decorazioni nelle campiture, nelle fasce e soprattutto aveva la personale idea di scomporre i dischi delle ruote, come si vedono in Anagni e in altri luoghi. Lorenzo e forse il primo Iacopo, non usavano ancora questa tecnica di scomporre i dischi dei quincuxes e così essi erano spesso dischi uniformi di porfido, di serpentino o di altro tipo di marmo. E' per questa ragione, oltre che dalla generale evidenza stilistica, che sono propenso a credere che il pavimento del Sancta Sanctorum sia riferibile a Lorenzo di Tebaldo o al primo giovane Iacopo, e retrocedere la sua datazione ad un periodo compreso tra la metà e la fine del XII secolo. In parole povere, stilisticamente non si può affatto affermare che i due quincuxes del Sancta Sanctorum siano il prodotto di un lavoro eseguito nel 1277, altrimenti dovremmo riportare a questa data anche gli altri litostrati delle altre chiese citate prima. Piuttosto essi rappresentano ciò che rimane del primitivo pavimento cosmatesco, realizzato almeno un secolo prima e salvatosi dal terremoto. Senza dimenticare che lavori di decorazione e restauro furono commissionati anche da Innocenzo III e Onorio III[10]. Il *Cosmatus* che si firma nell'epigrafe, quindi, potrebbe essere il Cosma II, figlio di Pietro Mellini, come proposto da Giovannoni la prima volta e generalmente accettato oggi, ma a patto che egli non sia considerato anche l'autore del pavimento cosmatesco oggi presente nella cappella. Oppure era uno dei tanti artisti che si pregiavano del nome di colui che, mezzo secolo prima, era stato la fulgida stella dell'arte marmoraria romana e che lavorò alla nuova architettura della cappella ed alle altre decorazioni, ma non del pavimento che è più antico.

Tutto quanto detto sopra, è ciò che si potrebbe dire senza l'ausilio di una analisi approfondita diretta sul pavimento, che non è possibile in quanto la cappella è sempre chiusa e inaccessibile. L'esame, invece, delle immagini fotografiche, anch'esse di difficile attuazione, mostrano una situazione che a mio modo di vedere è ulteriormente diversa da quella esposta fino ad ora.

Se è vero che la cappella è stata resa inaccessibile al pubblico, se non un paio di volte all'anno, dal tempo dei restauri di papa Sisto V, è anche vero che ciò che si vede in foto è un pavimento che non mostra affatto i segni di otto secoli di storia dove negli altri pavimenti cosmateschi, sebbene siano stati soggetti ad eventi calamitosi e all'incuria, sono ben evidenti. Nel Sancta Sanctorum, si osservano le seguenti caratteristiche:

1. I due quincuxes hanno entrambi cinque dischi di porfido di cui quello centrale più grande rispettando le proporzioni e le misure;
2. Essi mostrano caratteristiche di omogeneità stilistica e di manufattura;

[9] Ptolomaeo Lucensis, *Hist. Ecc. Nova* I, lib. 23, cap. 30 in Muratori *Rerum Italicarum Scriptores,* 55, Milano 1727, 11, 1811; cfr. Glass, op. cit. pag. 128, nota 1.

[10] Ugonio, *Historia delle Stationi*, 1588, pag. 45, dice che papa Onorio III Savelli, restaurò la cappella e Nicolò III la riedificò dalle fondamenta, ma ciò non significa che non avrebbe potuto riutilizzare il pavimento superstite.

3. Le fasce marmoree bianche risultano essere per la quasi totalità omogenee tra loro, eccetto qualche frammento sostituito, e tipicamente del XVI secolo. Non risultano essere frammentate, né usurate dal tempo;

4. Le tessere sono esclusivamente di porfido, serpentino e bianco. E' totalmente assente il giallo antico.

5. I motivi geometrici, o patterns, sono tutti riferibili al repertorio cosmatesco della bottega di Lorenzo e, come già ravvisato da Glass, sono per la maggior parte di tecnica di intarsio evoluta, tra i più ricchi come scomposizione in elementi minori. Similmente se ne vede qualche esempio a San Benedetto in Piscinula.

6. Sono totalmente assenti le caratteristiche tipiche, come le fughe tra le tessere, l'evidenza dell'allettamento della malta, o la sua fuoriuscita, ecc., comuni alle ricostruzioni dei pavimenti cosmateschi avvenute tra il XV e il XVIII secolo.

7. Non sembrano notarsi particolari tratti in cui i punti sopra riportati vengono meno;

8. Il piano del pavimento risulta in più tratti avvallato, con conseguente ondeggiamento del mosaico; le fasce marmoree bianche sembrano essere leggermente ricurve ed incassate;

9. La simmetria policroma nella disposizione delle tessere e tra i motivi geometrici delle campitura è perfetta in ogni minimo dettaglio, ciò che non si riscontra in nessun pavimento cosmatesco ricostruito o restaurato, eccetto quelli rifatti tra la fine del XIX e il XX secolo.

10. I due quincuxes di questa cappella non mostrano affinità stilistica, oltre al disegno unitario, con nessuno dei quincuxes simili che si trovano in Santa Croce in Gerusalemme, Santi Giovanni e Paolo, San Lorenzo fuori le Mura, Santa Maria in Cosmedin e San Saba, dove non manca mai l'uso frequente e generoso del giallo antico.

In considerazione delle predette dieci osservazioni, e creduto impossibile che un pavimento del XII o XIII secolo possa essersi mantenuto in modo così perfetto nel tempo, nonostante i restauri, i terremoti, e tutte le altre vicende, si può pensare, in ultima analisi, che tale pavimento sia stato fatto costruire ex novo da Sisto V sul modello di quelli cosmateschi. Non si riesce a spiegare, in ogni caso, la totale assenza del giallo antico laddove i Cosmati erano soliti utilizzarlo con particolare attenzione.



Due immagini dei due quincuxes annodati. I dischi di porfido e le tessere sembrano essere in perfetto stato di conservazione, anzi, troppo nuovi per essere riferiti al XII-XIII secolo. Mentre le fasce bianche non sembrano essere più antiche del XVI-XVII secolo. L'intarsio, tuttavia, sembra essere quello vero cosmatesco.









Nelle ultime due immagini si nota in particolare, a sinistra l'avvallamento di tratti del pavimento con conseguente ondeggiamento del tappeto musivo; a destra un inusuale pattern di motivi stellari ad intarsiatura finissima che non si è mai vista nei pavimenti cosmateschi delle altre chiese.

Le altre immagini mostrano la perfetta simmetria policroma tra le tessere; l'assenza di fughe e della comparsa dell'allettamento dello strato di malta, e le altre caratteristiche specificate nei dieci punti precedenti.

In tutte queste immagini si può notare che le fasce marmoree bianche sono riferibili ad un periodo compreso tra il XVI e il XVII secolo e che la maggior parte di esse mostrano caratteristiche di omogeneità, essendo tute uguali tra loro, se non per qualche eccezione. Segno che il pavimento, dalla sua costruzione non dovrebbe essere stato rimaneggiato in modo pensante. E proprio per questo, osservando che le fasce marmoree non sembrano potersi riferire all'epoca dei marmorari romani, si può credere che il pavimento sia stato ricostruito da Sisto V, riutilizzando parti intere delle campiture e fasce musive dell'antico pavimento cosmatesco.

SANTA BALBINA

Attualmente non si vede alcun pavimento cosmatesco in questa chiesa. Pompeo Ugonio, pur descrivendola in dettaglio nel 1588, non accenna ad "opere de intarsia" relative al piano di calpestio perchè evidentemente già ai suoi tempi non se ne vedevano. Eppure la chiesa si trova in quel centro nevralgico di maggiore attività dei Cosmati: a due passi c'è la basilica dei Santi Nereo ed Achilleo, San Saba, le basiliche del Celio e dell'Aventino, a 800 metri S. Maria in Cosmedin e S. Giorgio in Velabro e la vicina zona di Trastevere. All'interno, Santa Balbina conserva due opere cosmatesche eccezionali, la sedia episcopale e un monumento funerario con la firma di Giovanni di Cosma II del ramo dei Mellini e avanzi di dischi lapidei reimpiegati. Tracce sufficienti, credo, per essere certi che in quella chiesa un tempo vi era un pavimento cosmatesco di eccellente fattura, come per le altre vicine.

SANTA MARIA SOPRA MINERVA

"La chiesa di S. Maria sopra Minerva ha veduto come molte altre chiese, rapirsi e dall'incuria del tempo, e dalla mano dell'uomo tante venerande memorie, per le quali a buona ragione poteva andarne superba". Così scrive Vincenzo Forcella nel vol. 1 delle sue *Iscrizioni*, tante volte citato in questo libro. Glass non menziona questa chiesa. Eppure anche qui c'è la firma del maestro Giovanni figlio di Cosma II del ramo Mellini, attestato nel 1293 e nel 1299.

Anche in questo caso, come per Santa Balbina, è difficile credere che non vi sia stato un pavimento cosmatesco del quale, però, non sappiamo se i resti di una opera simile ricostruita in una delle cappelle della chiesa, possano considerarsi degli avanzi dell'originale o se siano stati qui trasportati da un altro luogo. Tuttavia, da quanto scrive Pio Tommaso Masetti nelle sue *Memorie istoriche della chiesa di S. Maria sopra Minerva*, del 1855, pag. 30, i resti del pavimento che si vedono oggi potrebbero in effetti essere gli avanzi di quello originale di cui la chiesa era dotata: "Ridotta così la Chiesa della Minerva non solo al suo primiero concetto architettonico, ma ancora più riccamente adornata, doveva essere lastricata di un pavimento condegno. L'antico già ristorato da Benedetto XIII era corso da alcune lastre di marmo bianco che andavano dall'uno all'altro pilastro, ed altre dividevano per mezzo ciascheduna delle navate: ma pel resto questo semplicissimo e disadorno pavimento era così ingombro di lapidi sepolcrali, e così alla rinfusa collocate che niuna, o quasi niuna idea presentava di pavimento: arroti i luoghi guasti, e danneggiati dall'umidità che attraverso della parte laterizia liberamente penetrava. A questo disordinato accozzamento di pietre fu surrogato il nuovo di marmo bianco di Carrara e di ceneroglio o bardiglio".

Antonio Nibby attesta nella sua opera *Roma nell'anno 1838* (pag.419) che la cappella Carafa, ha un "pavimento di opera alessandrina" che oggi esiste ancora ed è quello che ho potuto vedere molto parzialmente perchè coperto (e non se ne comprende il motivo) da un tappeto marrone. La cappella fu edificata tra il 1489 e il 1492 dal Cardinale napoletano Olivieri Carafa in onore di San Tommaso d'Aquino, quindi il pavimento cosmatesco, che da quanto si può vedere della tipologia delle tessere e dai patterns è riferibile alla metà del XIII secolo, è una ricostruzione rinascimentale che reimpiega parte del materiale antico. Da una foto dei primi decenni del 1900, si vede questo pavimento fatto di due file di otto rettangoli a destra e a sinistra dell'altare, con patterns misti del repertorio classico cosmatesco; si riscontra una corrispondenza simmetrica nella disposizione dei rettangoli delle due file, ma non policroma tra i colori delle tessere che compongono i motivi geometrici.

Davanti all'altare vi è una porzione di quello che un tempo doveva essere una grande specchiatura pavimentale con motivo di "girale cosmatesca" con al centro una grande lastra rettangolare di porfido delle quali si osservano tre ruote con dischi sostituiti, o arrangiati, con gli stemmi dei committenti. I patterns delle fasce curvilinee tra i dischi sono quelli classici: esagoni, quadratini, ecc.; le larghe campiture rettangolari sono anch'esse fatte con quadrati in tessitura ortogonale. Da quanto si può osservare, il pavimento sembra potersi riferire agli ultimi decenni del XII secolo.

SANTI XII APOSTOLI (Convento)

Nel convento francescano annesso alla chiesa dei Santi XII Apostoli nel rione Trevi, si conserva una porzione di pavimento cosmatesco probabilmente proveniente dal pavimento medievale della chiesa che andò distrutto dai restauri occorsi prima con Martino V e poi con Sisto IV, come scrive Ugonio a pag. 78 dell'opera citata.

Il pavimento, come si vede in alcune foto del primo Novecento, è senz'altro una ricostruzione che mostra una fusione di caratteri stilistici provenienti dalla scuola cosmatesca del XIII secolo e dalla necessità, forse, di integrare l'assenza di materiale con marmi e tessere di riuso. Le fasce marmoree bianche denunciano una ricostruzione forse seicentesca o del XVIII secolo, di un grande quincux asimmetrico, cioè formato da quattro dischi esterni ed un quadrato ruotato di 45° e disco centrale. I dischi sono tutti di piccole dimensioni e disposti simmetricamente tra loro; due di essi sono scomposti nella classica stella esagonale con piccolo tondo centrale il che costituisce già un primo forte indizio di stile laurenziano; stile che si ritrova anche in buona parte nei patterns delle decorazioni nelle fasce curvilinee che avvolgono i dischi e nei motivi dei rettangoli che affiancano il perimetro del grande riquadro in cui si trova il quincux. Al centro, un disco con una stella pentagonale uniforme costituisce una anomalia stilistica che può spiegarsi solo ammettendo la ricostruzione arbitraria del manufatto.

ALTRE CHIESE

Vi sono altre chiese romane in cui l'opera dei marmorari romani non è messa in dubbio. **San Tommaso in Formis**, al Celio, conserva ancora il portale marmoreo a sesto semicircolare del tempo di Innocenzo III con l'importante firma del maestro Iacopo e il figlio Cosma.

La chiesa dei **Santi Silvestro e Martino ai Monti**, nel rione Campo Marzio, conserva resti marmorei della *schola cantorum* e Alessandro Rufini, nella sua Guida di Roma del 1861, attesta che vi era un pavimento in mosaico. Nella chiesa di **San Nicola de Calcarario** in Largo di Torre Argentina, sembra sia esistito un pavimento cosmatesco di cui rimane qualche traccia.

Nella chiesa di **Santa Maria in Monticelli**, nell'omonima via, si conserva una parte del pavimento cosmatesco datato dagli studiosi al 1227, sebbene i restauri più noti riportati dagli autori antichi siano quelli di Pasquale II nel 1101 e di Innocenzo II nel 1143. La notizia, però, proviene da una fonte antica e molto attendibile riportata da Mariano Armellini, in *Le Chiese di Roma* (op. cit. pag. 404), nel seguente modo: "Nel *Theatrum Urbis* dell' Ugonio, nella Barberiniana, si legge una descrizione di questa chiesa, che allora conservava l' antica forma.

Ivi si dice che il coro era formato di commessi marmorei cosmateschi, opera di un artefice Andrea e suo figlio nel 1227. L' epigrafe era la seguente:

MAGISTER ANDREAS CVM FILIO SVO ANDREA HOC OPVS FECERVNT
A. D. MCCXXVII.

Era simile a quello conservato ancora nella cripta della cattedrale di Civita Castellana". Da ciò, probabilmente, il presunto pavimento cosmatesco è stato datato al 1227. Questa dell'Ugonio è una notizia eccezionale anche sotto un altro punto di vista. Infatti, egli paragone per similitudine stilistica il "commesso marmoreo cosmatesco" del coro della chiesa di Santa Maria in Monticelli, con quello esistente in parte, ai suoi tempi, nella cripta della cattedrale di Civita Castellana, dove oggi, invece non si vede più nulla. In tal modo Ugonio ci da la preziosa informazione che nella cripta della cattedrale civitonica esisteva un pavimento cosmatesco di cui nel XVI secolo osservava ancora delle tracce! Il fatto che egli si riferisse proprio alla cripta della cattedrale, esclude che con le parole "commesso marmoreo" si riferisse a delle lastre marmoree che adornavano una *schola cantorum*[11].

In un libro scritto da diversi autori e intitolato *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli e i suoi ristauri*, edito a Roma nel 1860, viene ricordato (pag. 24) che "il pavimento era di marmo di opera Alessandrina, composta di pietre dure a piccoli tasselli di cui se ne vede un avanzo nel Battistero".

Nella chiesa di **Santa Maria della Tinta**, durante i restauri del 1911, furono riportati alla luce avanzi di un pavimento cosmatesco distaccati e trasferiti davanti all'altare maggiore.

Nella chiesetta di **San Pietro in Montorio**, ovvero nel primo cortile del convento, c'è il cosiddetto **Tempietto del Bramante** che risale ai primi anni del XVI secolo. Il pavimento è fatto di mosaico cosmatesco ed è ovviamente una ricostruzione con il reimpiego di materiale proveniente probabilmente dalle vicine chiese trasteverine, come potrebbe essere quella di Santa Maria in Trastevere, o San Crisogono e Santa Cecilia in Trastevere, ecc. Subito dopo l'ingresso vi è una grande ruota con piccolo disco centrale e due fasce musive di cui la prima di rombi; seguono alcuni rettangoli e un quincux asimmetrico prima dell'altare. I patterns sono in modo evidente riferibili al repertorio cosmatesco laurenziano del XIII secolo e la ricostruzione è stata fatta mescolando tessere antiche tra cui alcune frammentate ed altre in buono stato e nuove.

[11] Questa notizia mi costringe a fare una piccola digressione perchè avendo visitato da poco tempo la cattedrale di Santa Maria a Civita Castellana, ed avendo analizzato il suo pavimento cosmatesco, per il quale ho ipotizzato una più o meno completa ricostruzione, in parte arbitraria, si può giungere alla conclusione che una parte del pavimento odierno possa essere stata ricostruita nei possibili restauri della fine del XVI secolo anche con quei resti di litostrato cosmatesco che vide Ugonio nella cripta i quali potrebbero essere anche i due quincuxes che oggi si osservano nel transetto e nel presbiterio della chiesa. Ciò conferma che il cantiere pavimentale della cattedrale di Civita Castellana, costituì una sorta di prototipo dei lavori svolti dal Cosma maturo, con i figli Luca e Iacopo nella città di Anagni tra il 1227 e il 1231 e una prova in più sul fatto che anche la cripta di Santa Maria in Cosmedin doveva essere dotata di pavimento cosmatesco. E come ho detto nel capitolo specifico su questa basilica, mi è parsa attendibile l'ipotesi che i tre quincuxes disposti arbitrariamente nella *schola cantorum*, provenissero in realtà dalla cripta. Se queste notizie fossero confermate da altre evidenze, si potrebbe pensare che nel XVI secolo era in voga la rimozione dei pavimenti cosmateschi nelle cripte delle chiese per essere reintegrati nelle ricostruzioni dei pavimenti delle navate maggiori con il reimpiego del materiale cosmatesco originale.

In queste pagine si vedono tre immagini del pavimento attuale ricostruito nel Tempietto del Bramante, fatto, come si può osservare, di fasce marmoree moderne e di una buona parcentuale di tessere cosmatesche originali di cui si ignora la provenienza, anche se è facile pensare alla vicina chiesa di Santa Maria in Trastevere.







Marangoni, nella *Istoria dell'antichissimo oratorio...*, op. cit., del 1747, pag. 186, accenna ad un pavimento tessellato nella chiesa di **San Salvatore in Onda**, vicino Ponte Sisto. Armellini, attesta che il pavimento fu rialzato e ricoperto nel 1729, quindi non sappiamo se quello visto da Marangoni sia il pavimento che poi è stato ricoperto. Lo stesso autore scrive (pag. 246) che nella chiesa di **San Matteo in Merulana** "il pavimento era d' opera cosmatesca e interrotto poi da epigrafi sepolcrali". Per la chiesa della **Decapitazione di San Paolo** sulla via Ostiense, così scrive: "lungo l' antico diverticolo dell' Ostiense, nel luogo detto alle Acque Salvie, v' è questa famosa chiesa, la più celebre delle tre di quel gruppo dedicato alla memoria del martirio di s. Paolo. Essa racchiude tre fonti di acque sgorganti a tre livelli diversi e che si dicono zampillate miracolosamente nei tre balzi che dette il capo dell' Apostolo reciso dal busto. L' odierna chiesa è opera del card. Pietro Aldobrandini e fu terminata nel 1599. Questo edifizio fu fatto restaurare nel 1865 dal signor conte de Maumigny con ricca elemosina, e in quella occasione il santuario fu affidato agli antichi custodi cistercensi della congregazione riformata dei Trappisti. Allorquando fu distrutto il pavimento, si trovò a poca profondità l' antico pavimento di opera cosmatesca...".

La chiesa di **Sant'Agata dei Goti**, in Via Mazzarino, conserva frammenti cosmateschi nel pavimento. Armellini ricorda un pavimento cosmatesco nella chiesa di **Sant'Anastasia al Palatino** e cita l'Ugonio che nel 1588 scriveva su una epigrafe vista nel pavimento cosmatesco della chiesa di **Sant'Ambrogio della Massima**, nel Rione Sant'angelo, che riportava la firma di Iacopo di Lorenzo: "IACOBVS FECIT HOC OPUS" (vedi pagine precedenti). Carlo Bartolomeo Piazza, nella *Gerarchia cardinalizia* (op. cit. pag. 875) dice che ai suoi tempi vedeva il pavimento della chiesa di **Sant'Angelo in Pescheria**, nel Rione

Sant'Angelo, "fatto in qualche parte a mosaico" per cui si comprende l'antichità della chiesa. Francesco Posterla, in *Roma Sacra e Moderna*, del 1707, descrive la chiesa di **Santa Croce e San Bonaventura de' Lucchesi**, dicendo che "Il pavimento che resta serrato da recinto de balaustre è un commesso di varie pietre". Ancora da Pompeo Ugonio (op. cit. pag. 192) apprendiamo che "il piano della chiesa di **Santa Susanna** (nel Rione Trevi) con opera moderna semplicemente rinovato, mostra nondimeno alcuni vestigij dell'intarsiatura antica". In qualche luogo (internet) si legge che la chiesa di **Sant'Omobono**, ai piedi del Campifoglio, nel Rione Ripa, tra il XII e il XIII secolo venne restaurata e ripavimentata con tarsie di tipo cosmatesco, ma poi fu ricostruita nel 1482.

La **chiesa dell'Annunziatella**, si trova nel quartiere Ardeatino, tra la via Ardeatina e la via di Grotta Perfetta. Una epigrafe di Onorio III indica che essa fu consacrata nel 1220 e dedicata a Maria Annunziata. Le testimonianze per l'edificio medievale antico ci dicono che "il pavimento della chiesa è, verso l'abside, antico, di stile cosmatesco e nel resto moderno, fatto con frammenti marmorei...a sinistra dell'altare è murata una piccola custodia degli olii santi di stile cosmatesco"[12]. La possibile datazione al 1220 è molto importante perchè ci permette di aggiungere un nuovo tassello alla cronologia cosmatesca della bottega di Lorenzo e, più precisamente, all'attività marmoraria di Cosma che dovrebbe essere forse il solo artefice del pavimento cosmatesco di questa chiesa. Sarebbe auspicabile, per conferma, una analisi dell'evidenza stilistica dei frammenti rimasti.

Infine, ricordiamo che nella basilica di **San Paolo fuori le Mura**, esistevano opere cosmatesche tra cui il pavimento. In particolare Antonio Bosio ce ne da notizia in una sua opera: "sotto la nave trasversale, nel luogo che è alla sinistra della Tribuna, verso la Sacristia rimane ancor'intiero in parte l'antico pavimento fatto di opera tessellata di porfido, e di diverse altre pietre di varie sorti, e colori, commesse insieme..."[13] e l'esistenza di questo pavimento è testificata anche da un'antica iscrizione che ai tempi di Bosio era del seguente tenore:

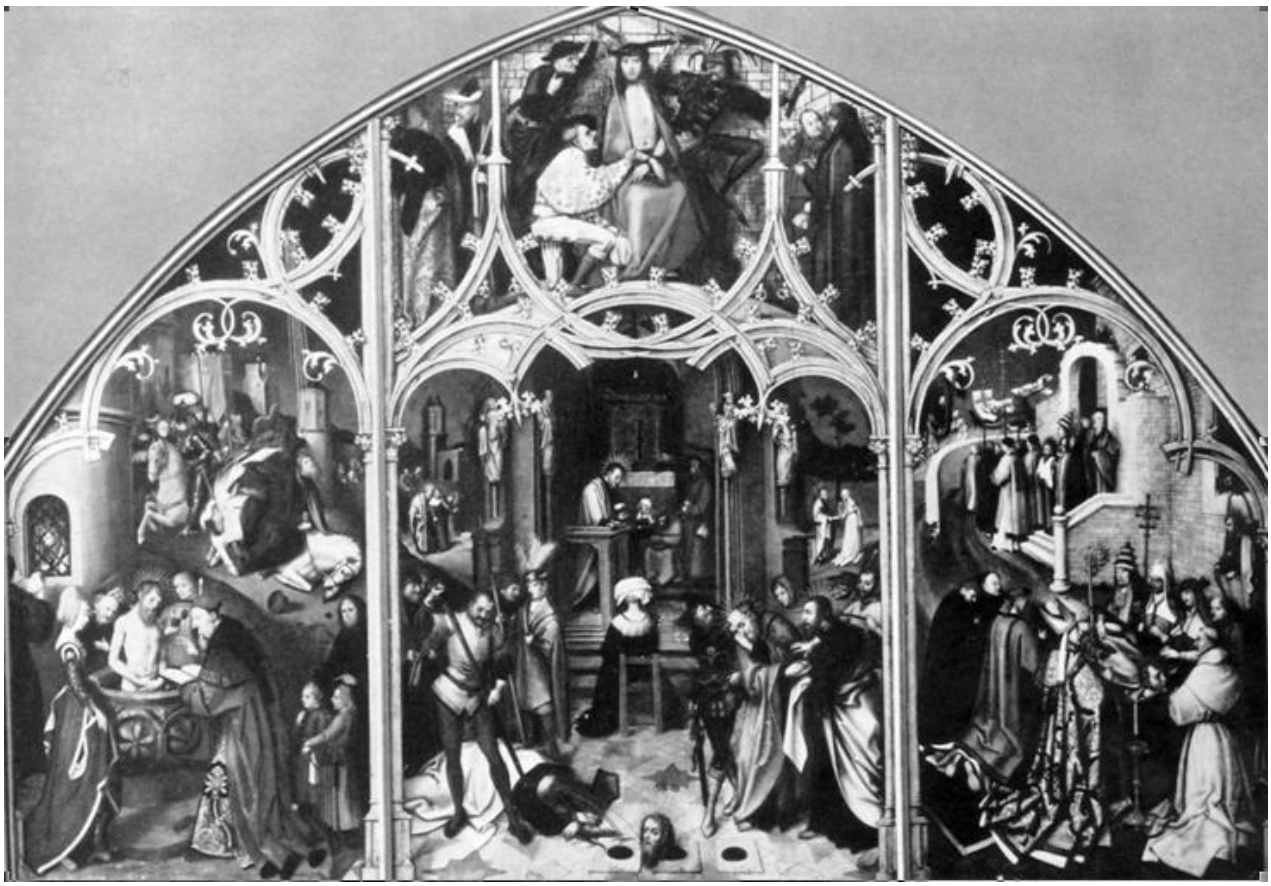
SVB HOC PAVIMENTO TESSELLATO
EST COEMETERIVM S. LUCINAE...

La notizia si ritrova anche in Ugonio (pag. 238): "Nel mezo di questa medesima Croce verso la Sacristia dove è il piano alquanto intarsiato, è l'altare di S. Lucina", confermata da Felini: "Et ultimamente sotto il felicissimo Pontificato di N.S. Papa Paolo V. è statto fatto un pavimento intersiato tutto di varij marmi Orientali di molto valore avanti all'Altar Maggiore"[14].

Queste testimonianze si riferiscono ai restauri fatti eseguire da papa Paolo V (1605 al 1621) quando il pavimento cosmatesco originale doveva essere già quasi del tutto perduto e probabilmente gli avanzi furono riusati per rifare il nuovo pavimento. Attualmente, tra i numerosi reperti medievali murati nel chiostro cosmatesco, non ho potuto osservare nessun frammento che possa riferirsi all'antico litostrato.

Del pavimento musivo cinquecentesco potremmo avere una piccola idea grazie a dei dipinti di Hans Holbein il giovane del martirio di San Paolo in cui si distinguono alcuni dettagli interessanti di una pavimentazione, o più probabilmente i resti di essa, del tipo cosmatesca, come si vede nelle immagini che seguono.

[12] A.M. Colini, *L'Annunziatella*, in Capitolium, n. 3, 1958, pag. 9.
[13] Antonio Bosio, *Roma Soterranea*, *opera postuma*, Roma, 1632, pagg. 199-200.
[14] P.M. Felini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma, 1610, pag. 17.



Holbein ha dipinto queste opere intorno al 1504, prima quindi dei restauro di papa Paolo V. Il pavimento che si vede è insufficiente per fare delle ipotesi sull'evidenza stilistica. Il motivo ad quadratum del primo particolare, nei pressi dell'altare, è semplice ma non continuativo, come se fosse già una ricostruzione o adattamento; nella figura in b/n si vedono due patterns inusuali formati da un quadrato centrale e quattro triangoli all'interno di un riquadro scampito a triangoli.





Nel **Santuario di Nostra Signora del Cuore** in Piazza Navona, di fronte alla basilica di Sant'Agnese in Agone, si vedono davanti ad uno degli altari, dei riquadri campiti con motivi musivi del tipo cosmatesco. In particolare si tratta di tre rettangoli con motivi di esagoni uniformi bianchi collegati da moduli a forma di rombo scampiti in elementi minori triangolari con un quadrato al centro. Le tessere esagonali risultano essere moderne, probabilmente del XVIII o XIX secolo; le tessere piccole colorate potrebbero provenire in parte da uno smantellato pavimento cosmatesco. La ricostruzione è molto approssimativa ed è lavoro probabilmente del XVIII secolo.

Il portale del monastero di San Tommaso in Formis sul Celio, affianco alla chiesa di Santa Maria in Domnica.

Nella pagina seguente, due dettagli mostrano la firma di Iacopo e Cosma e l'immagine musiva nell'edicola superiore sopra il portale.




+MAGISTER IACOBVS ROMANVS


COSMATO FECIT HOC OPVS



GLI ELEMENTI FONDAMENTALI DEI PAVIMENTI COSMATESCHI E LORO TIPOLOGIE

Dopo aver esplorato tutti i più importanti pavimenti cosmateschi delle basiliche e chiese di Roma, diamo uno sguardo generale a quelli che sono gli elementi fondamentali che li costituiscono utili per una statistica del loro impiego in funzione della cronologia dei litostrati realizzati. E' bene sottolineare, però, che molti dei pavimenti visti vennero costruiti originariamente nei tempi lontani di papa Pasquale II, e man mano che essi si deterioravano, furono restaurati, rimaneggiati o rifatti *ex novo* dai marmorari successivi, più o meno sempre appartenenti alla famiglia di *Paulus* o di Tebaldo marmorario.

Per questo, quindi, non è propriamente corretto, a mio parere, fare una statistica di qualche attendibilità senza tenere conto di tale fatto, poiché se un pavimento dei primi decenni del XII secolo venne rifatto parzialmente, mantenendo per esempio i pannelli rettangolari delle navate laterali, e ricostruito nella fascia centrale dai Cosmati successivi, diciamo dopo mezzo secolo o più, è chiaro che esso presenta elementi misti di stili e tecniche diverse. Così, potremmo trovare un quincux di Iacopo, del 1190, nella fascia centrale di un primitivo pavimento fatto sotto Pasquale II nel 1112.

Indipendentemente da questa constatazione, ora, vediamo le diverse tipologie degli elementi fondamentali di un pavimenti cosmatesco.

Il Quincux

Senza entrare nel merito del suo simbolismo e significato iconologico sul quale ho già abbondantemente discusso nel primo volume, dall'osservazione dei pavimenti visti fino ad ora, possiamo dire che i quincuxes utilizzati dai marmorari romani sono classificabili come segue:

1. Quincux semplice con cinque dischi, contenuto in un quadrato o rettangolo;
2. Quincux asimmetrico, con quattro disco esterni ed un quadrato al centro ruotato di 45°;
3. Quincux nel quincux, consistente in un quincux grande, del tipo 2. che all'interno del quadrato contiene un'altro quincux ruotato di 45°;
4. Quincuxes annodati tra loro in successione tra i dischi esterni;
5. Quincuxes "giustapposti", o tangenti, tra loro nei dischi esterni
6. Presenza di un quincux grande isolato nella navata centrale
7. Presenza di un solo quincux grande nella navata centrale ma collegato a una o due guilloche;
8. Presenza di due o più quincuxes di grandi o medie dimensioni nella navata centrale;
9. Presenza di una fila di quincuxes di medie o piccole dimensioni nella navata centrale.

La Guilloche

L'annodatura di dischi di porfido messi in successione costituisce la classica guilloche. Fondamentalmente essa si presenta in una successione più o meno lunga sviluppata in una fascia rettangolare, come un corridoio. Può estendersi in longitudine lungo l'asse della navata centrale, o in latitudine, cioè su un asse perpendicolare a quello della navata centrale. Oppure può essere

semplicemente decorativa e corta, con soli due dischi in un rettangolo, per cui abbiamo le seguenti tipologie:

1. Guilloche longitudinale
2. Guilloche latitudinale
3. Guilloche in un rettangolo
4. Guilloche a forma di croce formata dai tipi 1. e 2.
5. Guilloche in forma di "girale", formata un rettangolo o un quadrato al centro e quattro dischi ai lati.

E' bene, a questo punto, anche evidenziare che il calcolo delle misure di questi elementi e lo studio metrologico delle loro proporzioni reciproche, come è stato fatto da alcuni autori moderni da Glass in poi, non è detto che sia sempre attendibile o che abbia senso, in quanto tali elementi sono, nella maggior parte dei casi, il risultato di ricostruzioni arbitrarie eseguite tra il XVI e il XVIII secolo che comprendono elementi spuri, come le fasce marmoree bianche, la sostituzione di dischi di porfido di dimensioni diverse nelle guilloche e nei quincuxes che falserebbero grandemente ogni tentativo di studiare rapporti proporzionali delle loro misure.

Tra l'altro, tutti questi elementi, possono trovarsi mescolati nei pavimenti, come nel caso del presbiterio della basilica di San Lorenzo fuori le Mura, dove sono stati realizzati nel perimetro intorno al ciborio una serie di otto quincuxes di cui tre del tipo 1., due del tipo 2., due guilloche del tipo 5. con rettangolo al centro, e 1 guilloche ancora del tipo 5, ma con un quadrato al centro.

In base a queste osservazioni, formiamo la seguente tabella.

LUOGO	**TIPOLOGIA QUINCUX**	**DATAZIONE**	**MARMORARI**
S. Benedetto in Piscinula	**giustapposti**	1186-1190	Lorenzo-Iacopo
Anagni, Basilica sup. Catt.	"	1227	Cosma
Anagni, basilica inf. Cripta	"	1231 (?)[1]	Cosma
Anagni, S. Pietro in Vineis	"	1231	Cosma
	Annodati a guilloche		
S. Maria Maggiore	"	Innocenzo III	Iacopo-Cosma
S. Lorenzo f.l.m.	"	1) XII sec. Pasquale II 2) 1148, restauri 3) Innocenzo III, rest.	Tebaldo Lorenzo Iacopo
Sancta Sanctorum	"	Innocenzo III	Iacopo
SS. Quattro Coronati Oratorio S. Silvestro	"	1246	Luca e Iacopo di Cosma

Guilloche più o meno lunghe si trovano nei pavimenti di San Clemente, SS. Bonifacio e Alessio, S. Croce in Gerusalemme, SS. Quattro Coronati, S. Benedetto in Piscinula, S. Maria in Cosmedin e S. Maria in Trastevere.

Nella tabella che segue, riassumo le datazioni e le possibili attribuzioni, per via documentale o sull'evidenza stilistica, alle botteghe marmorarie.

[1] Per questo pavimento, metto un punto interrogativo in quanto le mie ultime ipotesi pubblicate in una riedizione del volume sul pavimento della cattedrale di Anagni, prevedono una soluzione diversa in attesa di ulteriori conferme.

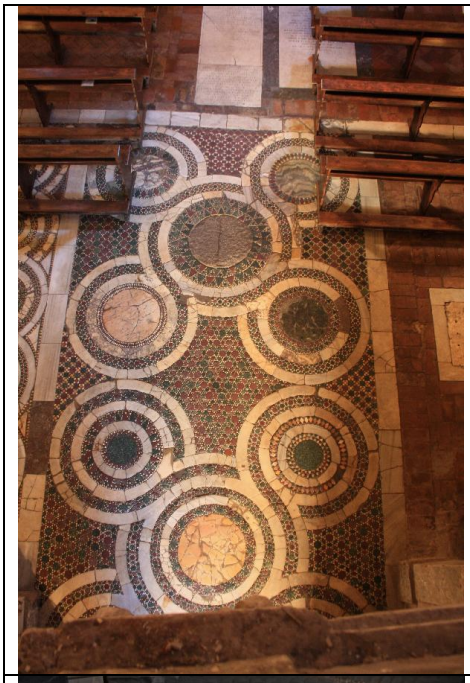
Luogo	**Datazione**	**Bottega**	**Stato**
S. Benedetto in Piscinula	1186-1190	Lorenzo-Iacopo	Porzioni originali – ricostruzione parziale
S. Cesareo de Appio	XIII sec.	Iacopo-Cosma	Ricostruzione totale
S. Clemente	1200-1220	Lorenzo, Iacopo, Cosma	Ricostruzione parziale
S. Crisogono	1) 1123-1129 2) Restauri circa 1185	Tebaldo Lorenzo-Iacopo	Ricostruzione parziale
S. Giorgio in Velabro	XII	?	Ricostruzione totale
S. Giovanni Porta Latina	1185-1210	Iacopo, Cosma	Ricostruzione totale
S. Giovanni in Laterano Sancta Sanctorum	Pav orig. In Genazzano, S. Nicola, XII secolo Innocenzo III	Tebaldo – Lorenzo Iacopo	Ricostruzione totale Quincuxes originali (?)
S. Gregorio al Celio	1) 1118 originale 2) 1180-1190 rifatto	Tebaldo Lorenzo	Ricostruzione totale
S. Lorenzo f.l.M.	1) XII sec. Pasquale II 2) 1148 restauri 3) Innocenzo III, restauri	Tebaldo Lorenzo Iacopo	Ricostruzione totale
S. Marco	1) 1154 (ciborio) 2) XII sec, fine – XIII iniz.	Lorenzo Iacopo-Cosma	Ricostruzione totale
S. Saba	1144 – 1200	Lorenzo – Iacopo	Ricostruzione totale
S. Silvestro in Capite	XII sec., fine	Lorenzo – Iacopo	Ricostruzione totale
S. Croce in Gerusalemme	1148 – 1200	Lorenzo – Iacopo	Ricostruzione totale
S. Francesca Romana	1) 1136 2) 1161 3) XIII sec.	Tebaldo Lorenzo Iacopo – Cosma	Ricostruzione totale
S. Maria in Aracoeli	1) XII sec., metà 2) XII sec., fine	Tebaldo Lorenzo	Ricostruzione totale
S. Maria in Cosmedin	1) 1123 2) XII sec., fine	Tebaldo o Paulus Iacopo	Ricostruzione parziale
S. Maria in Trastevere	Innocenzo III	Iacopo – Cosma	Ricostruzione totale
Santa Maria Maggiore	Innocenzo III	Iacopo – Cosma	Ricostruzione totale
S. Prassede	Innocenzo III	Iacopo – Cosma	Ricostruzione totale
SS. Bonifacio e Alessio	1217	Iacopo – Cosma	Ricostruzione totale
SS. Giovanni e Paolo	1) 1157, consacrazione 2) 1190-1203-1216 restauri	Tebaldo Iacopo-Cosma	Ricostruzione totale
SS. Nereo e Achilleo	Innocenzo III	Iacopo – Cosma	Ricostruzione totale
SS. Quattro Coronati Oratorio S. Silvestro	1) Pasquale II 2) 1190 – 1210 3) 1246-1247	Tebaldo – Lorenzo Iacopo – Cosma Luca e Iacopo di Cosma	Ricostruzione Totale Originale - rimaneggiato

Dalla tabella sopra si possono fare alcune sorprendenti osservazioni che determinano il risultato di questo lungo studio.

1) I pavimenti cosmateschi di Roma, risultato quasi tutti completamente ricostruiti;

2) La bottega marmoraria che risulta riscontrarsi maggiormente nelle fasi storiche e nell'evidenza stilistica è senza dubbio quella di Lorenzo che sembra così aver avuto un ruolo fondamentale e di primaria importanza soprattutto nella realizzazione dei litostrati ad iniziare dal capostipite Tebaldo, poi Lorenzo e quindi Iacopo, Cosma e i figli di quest'ultimo Luca e Iacopo *alter*.

1. S. Benedetto in Piscinula. Quincuxes giustapposti;
2-3. San Crisogono, Quincux asimmetrico, tipo 3. (tabella testo precedente), con quincux all'interno; Quincux inusuale, stile cassinese;







4. S. Maria Maggiore, quincuxes semplici collegati a guilloche;
5.SS. Giovanni e Paolo; Guilloche, collegate in stile bizantino.





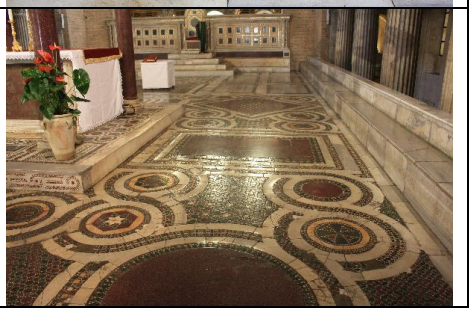
6. SS. Giovanni e Paolo, quincux semplice.
7. San Lorenzo f.l.m. Quincuxes semplici annodati a guilloche;

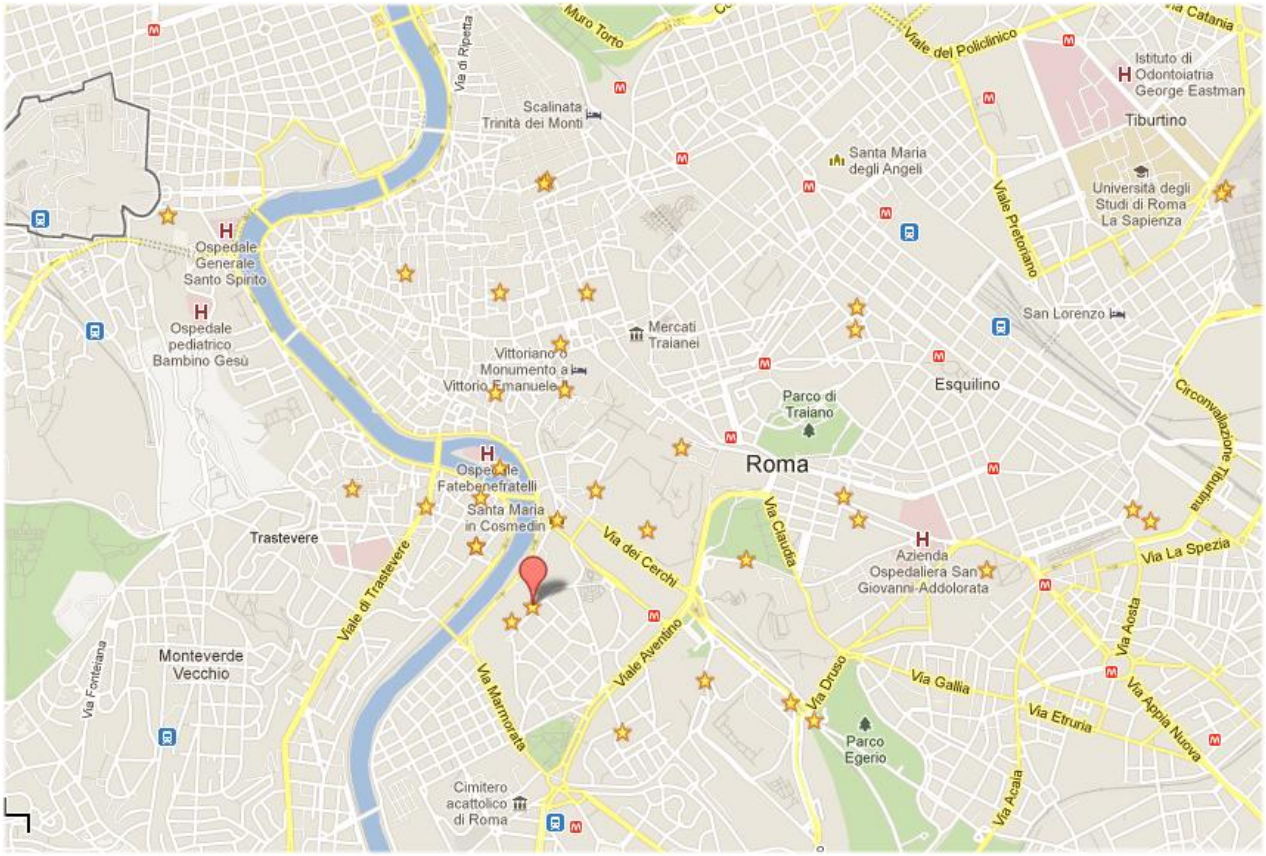




8. idem. Girali con rettangoli di porfido;
9. idem. Guincuxes di vario tipo collegati a guilloche.







Nella cartina le stelle gialle indicano la posizione di alcune delle principali basiliche e chiese di Roma in cui lavorarono i Cosmati nel XII e XIII secolo. Si nota la forte concentrazione nel cerchio che comprende le zone di Trevi, Colosseo, Celio, Aventino e Trastevere (cartina realizzata con Google Maps).

IL VERO INTENTO DEI COSMATI: LA SIMMETRIA GEOMETRICA E POLICROMA

Fino ad oggi, l'argomento dei pavimenti cosmateschi è stato trattato assumendo quasi per scontato che tali monumenti siano giunti fino a noi nella loro "veste originale", o, come si dice nel gergo tecnico nel caso di qualche dubbio, "largamente originali". Tuttavia, si è portati a smentirsi quando poi si ravvisa che una discreta parte degli stessi risultano essere in parte ricostruiti. Ma come si fa a distinguere un pavimento originale da uno ricostruito? E' una domanda questa che ho iniziato a pormi quando man mano che analizzavo i litostrati cosmateschi del Lazio e della Campania, questi si presentavano nella maggior parte dei casi (per non dire nella loto totalità), con una caratteristica specifica e ben visibile, ma non scontata, che li accomunava tutti: la disposizione delle tessere dei motivi geometrici che componevano il famoso tappeto musivo di pietre dure, non mostrava una corretta simmetria dei colori. Questa caratteristica è tanto più evidente quanto più ci si allontana dalla fascia musiva della navata centrale, fino a raggiungere il massimo nei rettangoli musivi pavimentali che si trovano nelle navatelle laterali. Ciò si spiega facilmente, se si tiene conto che l'attenzione maggiore dei restauri e delle ricostruzioni di tali pavimenti, riguardò

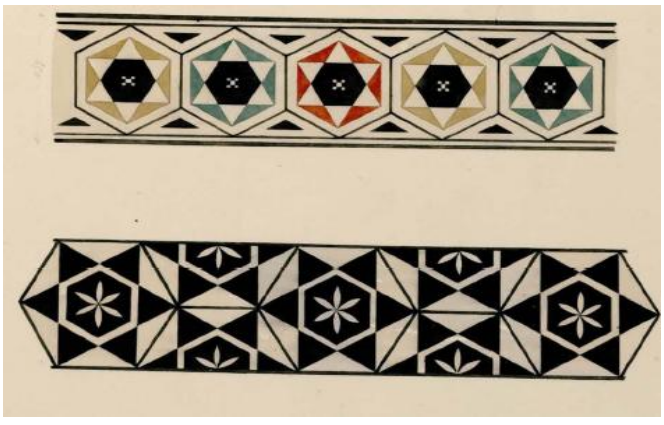
maggiormente la fascia centrale, fin dai tempi antichi, dando poca importanza al resto del litostrato nelle navate laterali, dove in molti casi, oggi, il pavimento non è più nemmeno presente, tanto da indurre erroneamente alcuni studiosi a pensare che i Cosmati realizzassero appositamente e chissà per quale misteriosa ragione, pavimenti musivi monchi, o solo nella navata centrale! Così è stato ipotizzato, per esempio per il pavimento cosmatesco della cattedrale di Civita Castellana, dove il tappeto musivo, oggi e dai tempi immemorabili, esiste solo nella navata principale. Come ho dimostrato nel mio libro *Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Civita Castellana*, edizioni ilmiolibro.it, 2012, tale soluzione potrebbe essere dipesa dai pesanti restauri che interessarono il coro cinquecentesco nel XVI secolo di cui però non si hanno testimonianze precise di cosa accadde realmente nella chiesa e al pavimento. Osservando la maggior parte dei litostrati cosmateschi più o meno completi di Roma e del Lazio, appare evidente che non vi è alcuna ragione per pensare che i Cosmati facessero, o fossero incaricati di fare, dei lavori incompleti, eseguendo i loro tappeti musivi solo nella navata centrale.
Anche del pavimento di Civita Castellana è stato detto che risulta essere "largamente originale". Tuttavia, anche in questo caso, la precedente caratteristica della non simmetria policroma nei motivi geometrici delle tessere è ben osservabile in buona parte del manufatto, segno evidente di ricostruzione sicura. Per quanto riguarda le sezioni, o i tratti, di pavimento dove tale simmetria appare essere più completa da indurre a pensare che il lacerto pavimentale possa essere originale, è da tenere conto che nei numero si restauro e rifacimenti dei pavimenti delle basiliche, occorsi tra il XV e il XVIII secolo, in alcuni casi venivano letteralmente segate parti complete del pavimento originale che era rimasto, riposizionandolo in una zona diversa del nuovo pavimento in ricostruzione, o destinandolo addirittura ad altro luogo, come è stato nel caso della basilica di San Giovanni in Laterano e, come credo, anche per le basiliche di San Marco, Santa Sabina e via dicendo.

Tutto ciò, porta a confondere chi si avvicina allo studio analitico dei pavimenti cosmateschi perchè senza un preciso punto di riferimento, potrebbe considerare "originale" qualsiasi monumento. All'inizio per me potevano essere originali i pavimenti delle Cattedrali di Ferentino, di Anagni, di Terracina, di Santa Maria in Trastevere o di Santa Maria in Cosmedin. Solo quando ho terminato di analizzarli tutti, ho potuto capire la differenza tra quelli interamente ricostruiti e in quale periodo, perchè è importante anche saper distinguere il periodo in cui un pavimento fu manomesso o ricostruito; tra quelli incompleti perchè distrutti o perchè traslocati in altro luogo, anche se questa è forse la cosa più difficile da interpretare.
Per esempio, prendiamo il caso di due pavimenti: quello della basilica di San Gregorio al Celio e quello della basilica di anta Maria in Trastevere, o di Santa Maria in Cosmedin. Essi possono esserci d'aiuto perchè possono costituire due punti di riferimento fondamentali. Il primo, quello di San Gregorio, è una ricostruzione completa eseguita nel 1750 circa, anno in cui furono ricostruiti diversi pavimenti nelle basiliche romane in occasione del grande Giubileo del 1750. In questo pavimento si notano tutte le caratteristiche che accomunano i pavimenti ricostruiti nel XVIII secolo: inserimento di lastre, plutei ed elementi appartenenti ad amboni, transenne presbiteriali e all'antico arredo liturgico medievale; l'intarsio dell'*opus tessellatum* è inesistente in quanto le tessere risultano in molti riquadri pressate nel letto di malta che spesso fuoriesce dalle larghe fughe, le fasce bianche marmoree che delimitano i riquadri e i motivi curvilinei musivi sono non sono omogenee nella tipologia, sono spesso nuove o miste a frammenti e a ritagli di lapidi tombali spesso con iscrizioni antiche;

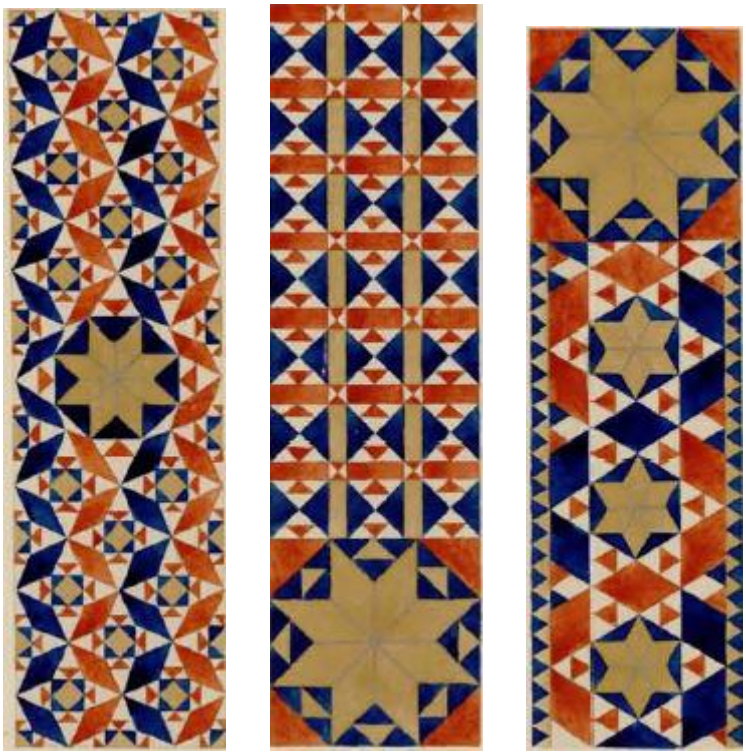
infine, una parziale o completa assenza del principio di simmetria policroma nella disposizione delle tessere dei motivi musivi geometrici. In tal caso, solo piccole sezioni dell'antico pavimento possono essere originali perchè reimpiegate per intero o ricostruite con i canoni antichi riusando il materiale originale.
I pavimenti cosmateschi delle basiliche di Santa Maria in Trastevere, di Santa Maria Maggiore, di Santa Prassede o di Santa Maria in Cosmedin, giusto per fare qualche esempio, invece si presentano come nuovi in quanto impiegano materiale moderno per la quasi totalità della superficie, ma mostrano anche in buona parte la condizione della simmetria policroma tra le tessere. Questo perchè i restauri di questi pavimenti furono concepiti con maggiore attenzione nel rispetto della conservazione dei beni artistici e architettonici che venne a svilupparsi solo verso la fine del XIX secolo.
Era, quindi, nel vero intento dei Cosmati realizzare pavimenti perfetti nelle simmetrie dei disegni geometrici e nelle variazioni cromatiche delle tessere che li componevano? Credo che la risposta a questa domanda sia affermativa e banale perchè basterebbe osservare le stesse condizioni in ciò che di originale ci rimane delle loro opere che un tempo facevano parte dei sontuosi arredi liturgici musivi. La simmetria geometrica e dei colori delle tessere è osservabile facilmente in ampi tratti di colonnine tortili originali di amboni, cibori, transenne e candelabri per il cero pasquale (Ferentino, Anagni, Santa Maria in Aracoeli, San Cesareo de Appia, Santa Balbina, ecc.), così come è immediatamente ravvisabile in quasi tutta la totalità della maestosa opera musiva e architettonica della facciata della cattedrale di Civita Castellana.
Ma perchè i Cosmati avrebbero dovuto adottare nelle loro opere questa soluzione della simmetria policroma nella disposizione delle tessere musive che compongono i motivi geometrici?
Perchè essi erano gli ultimi depositari di un'arte, quella musiva, che affondava le proprie radici nella Grecia, nell'impero Romano e fu reinterpretata nei canoni della nuova arte cristiana dai Bizantini di Bisanzio i quali la trasmisero in Europa attraverso grazie alla scuola di arte *musivaria et quadrataria* istituita dall'abate Desiderio per le decorazioni della basilica di Montecassino, consacrata nel 1071.
Ciò stabilisce che, se le nostre considerazioni sono giuste, dovremmo trovare ampi esempi nel mondo dell'arte musiva antica e bizantina di quella caratteristica di ordine geometrico e policromo tra le opere realizzate che sarà ereditata dai Cosmati del XII-XIII secolo e, più in generale, da tutte le scuole marmorarie dell'Italia centro-meridionale, seppure ognuna sviluppando i propri stili secondo l'influenza dei canoni delle rispettive componenti locali.

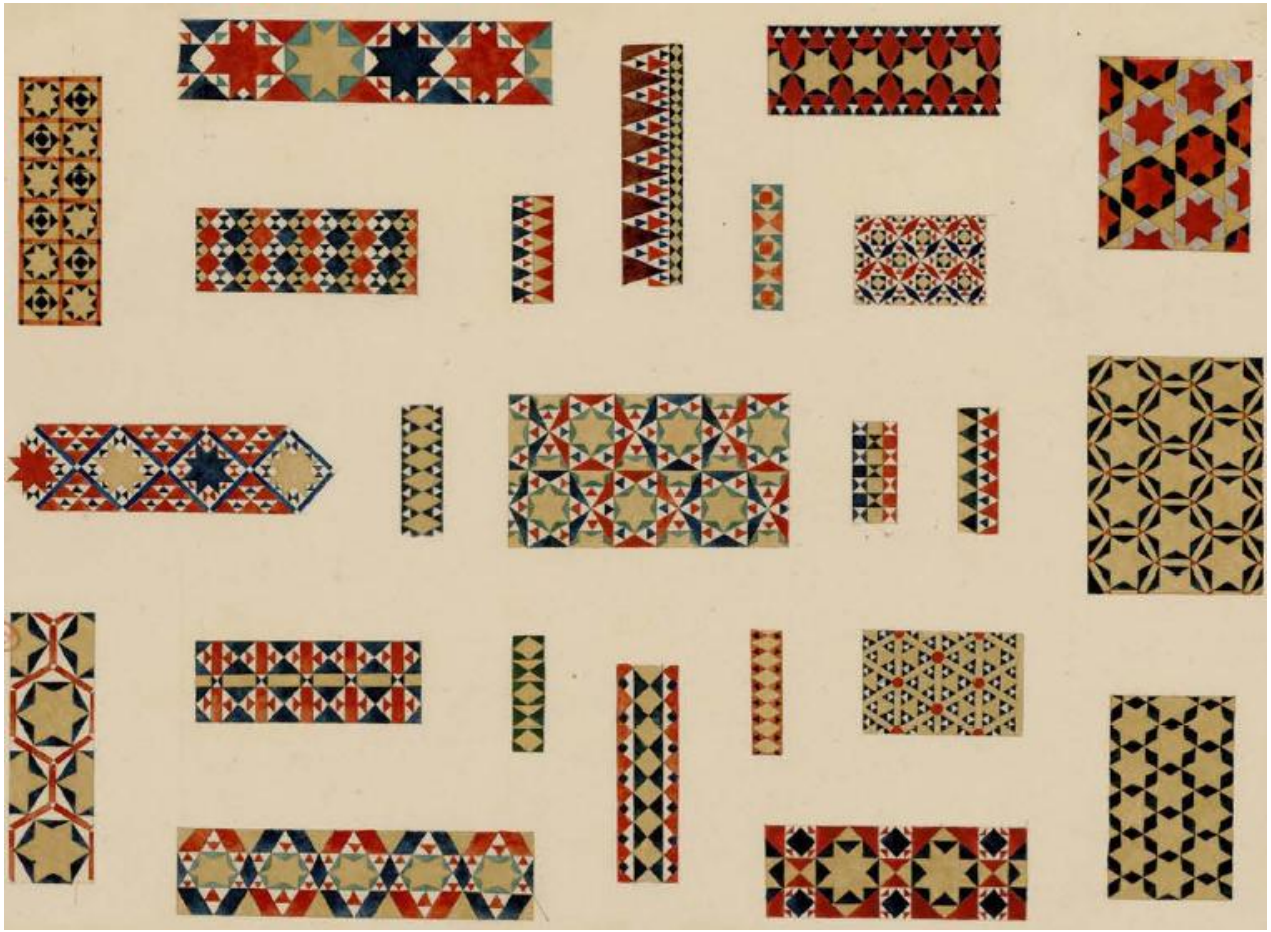
Epoca romana

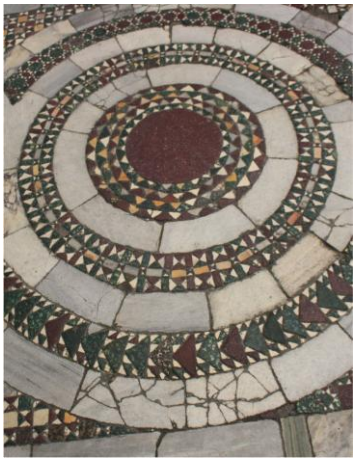




Cosmati medioevo









Nelle due immagini è possibile ammirare il duplice lavoro dei Cosmati a Civita Castellana. Sopra, un dettaglio del pavimento cosmatesco nel centro della navata, denuncia una forte mancanza di simmetria policroma tra le tessere dei motivi geometrici, ciò che non si riscontra, invece, nella seconda immagine che mostra un dettaglio delle decorazioni musive del portico trionfale della facciata, questo si in sintonia con il vero intento dei Cosmati.

Come è possibile vedere dai disegni precedenti, effettuati nel XIX secolo da viaggiatori che venivano a visitare l'Italia, oltre alla all'acquisizione della *koiné* geometrica, sia delle singole tessere che dei motivi geometrici, i Cosmati avevano ereditato nella loro arte dell'*opus tessellatum* e dell'intarsio musivo, anche l'essenziale caratteristica della simmetria policroma per cui in ogni fascia decorativa si può ammirare la precisa collocazione di tessere simmetricamente corrispondenti nella forma e nel colore. E' questa caratteristica che, ad eccezione di singoli e rarissimi pezzi originali reimpiegati dei pavimenti cosmateschi originali, che oggi non si può dire di osservare con la dovuta regolarità nei litostrati che ci sono pervenuti dal medioevo e che non sono stati restaurati nel XIX secolo.

Per fare un esempio banale ma autorevole, il pavimento cosmatesco della cattedrale di Civita Castellana è uno di quei monumenti musivi che, insieme a quasi la totalità dei pavimenti romani e laziali, non mostra questa caratteristica nel suo insieme generale che, invece, si ritrova in modo perfetto in tutta l'opera musiva del portico trionfale della facciata della cattedrale, la quale, con qualche eccezione di ritocchi e restauri, è rimasta sostanzialmente inalterata dal 1210 (vedi immagini a lato).

Quando si osserva, quindi, un pavimento cosmatesco, si può subito percepire la presenza o l'assenza di questa caratteristica che immediatamente permette di poter dire se esso è originale nella sua totalità, o per una porzione più o meno grande, o solo in particolari punti. La dispersione delle tessere reimpiegate con colori diversi, come per esempio quelle bianche che sostituiscono il giallo antico nei riquadri rettangolari, producono nell'osservatore che abbia modo di vedere il monumento visivo da una certa altezza, dalla tribuna dell'organo, o dal presbiterio sopraelevato, il classico effetto di "luccichio" del pavimento, dove prevale un netto disordine dei cromatismi delle tessere nella simmetria geometrica dei disegni che invece rimane inalterata.

E' sorprendente che questa netta e semplice distinzione non sia ancora mai stata evidenziata dagli studiosi che si occupano di questo argomento, perchè tale caratteristica è quella che più di tutte consente, insieme ad altre osservazioni minori, ma comunque molto importanti, come lo stato di conservazione delle tessere, il taglio, la tipologia, ecc., di poter dire qualcosa di preciso sui pavimenti cosmateschi, in assenza di informazioni documentali storiche. Se, infatti, a questa fondamentale osservazione, si aggiunge anche l'esame delle altre caratteristiche suddette, bastano i pochi esempi dei pavimenti datati per avere una sorta di modello standard che permette di riconoscere con sufficiente precisione un pavimento restaurato, rimaneggiato o totalmente ricostruito (anche se in lacerti o porzioni relative ai soli abbellimenti di presbiteri e zone del transetto) nel secolo XV, XVII, XVIII, o XIX. Per esempio, i pavimenti cosmateschi rifatti nel XIX secolo sono facilmente individuabili in quanto, essendo stati restaurati secondo i canoni ormai della conservazione dei beni storici e architettonici, essi si mostrano "come nuovi", lucidati e corrispondenti alle caratteristiche viste sopra. Tali sono i pavimenti di Santa Maria in Trastevere, Santa Maria Maggiore, Santa Croce in Gerusalemme, Santa Maria in Cosmedin, Santa Prassede, ecc., sebbene nella maggior parte dei casi si sia reimpiegato buona parte del materiale antico. Lacerti pavimentali come quelli di San Cesareo de Appio, San Giovanni a Porta Latina, San Silvestro in Capite, Santa Francesca Romana, Santi Nereo e Achilleo, ecc., appartengono ad "abbellimenti" tramite reimpiego di materiale, probabilmente derivato da altre chiese, che furono effettuati tra il XVI e il XVIII secolo; pavimenti come quelli di San Gregorio al Celio, Santi Giovanni e Paolo al Celio, Santi Bonifacio e Alessio, Santa Sabina, ecc., furono ricostruiti, alcuni in buona

misura, altri in modo essenziale, nel XVIII secolo, probabilmente per l'evento del giubileo del 1750.

Infine, i pavimenti cosmateschi come appaiono oggi, si mostrano con le diverse caratteristiche con le quali furono ricostruiti o restaurati tra il XVI e il XVIII secolo. Restauri accurati e superficiali sono facilmente riconoscibili, ma un particolare emerge sopra tutti: la tipologia dell'intarsio. Nei restauri barocchi i pavimenti sono contraddistinti spesso da un intarsio che prevede la semplice pressione delle tessere musive sul letto di malta, il che, spesso, produceva nei lavori superficiali la fuoriuscita del letto di malta dalle fughe troppo larghe tra le tessere accostate. A ciò si aggiunge lo stato e la tipologia dei marmi delle fasce bianche che delimitano i disegni geometrici, sia nelle fasce longitudinali di dischi annodati a guilloche che nel caso di file di quincuxes e delle partizioni reticolari delle navate laterali. Allenando un pò l'occhio nell'esaminare de dozzine di pavimenti romani e del lazio, si riesce facilmente ad imparare a riconoscere le fasce marmoree originali, spesso riusate in elementi più o meno cospicui, ma sempre molto frammentati, e quelle meno antiche che possono datarsi tra il XV e il XVIII secolo. Quelle nuove, impiegate in pavimenti come Santa Maria Maggiore, Santa Prassede, ecc., sono riconoscibili immediatamente.
Uno dei rarissimi esempi, invece, di lacerto pavimentale originale e solo minimamente ritoccato, sono i due quincuxes tangenti, o giustapposti, che si trovano subito dopo l'ingresso nella chiesa di San Benedetto in Piscinula. In questo caso si può ammirare contemporaneamente l'intarsio musivo dell'*opus tessellatum* e la caratteristica della simmetria policroma tra le tessere e i disegni geometrici. Tale porzione di pavimento rappresenta il vero lavoro ed intento dei Cosmati marmorari romani della bottega di Lorenzo, secondo una mia recente attribuzione. Diversamente, la lunga guilloche di sei o sette dischi che fiancheggia i due quincuxes, insieme alla porzione pavimentale presente nella cappella di San Benedetto nella stessa chiesa, mostra chiaramente i segni di una ricostruzione totale, se non anche il trasferimento da una zona all'altra di una cospicua porzione del pavimento originale della chiesa.
Per concludere, le differenze di cui ho discusso sopra, sono ravvisabili perfettamente anche nelle produzioni di pavimenti cosmateschi nelle città di Anagni e Ferentino. I pavimenti delle due cattedrale, per Anagni quello della basilica superiore, mostrano le stesse caratteristiche di asimmetria policroma nel reimpiego delle tessere, ma la modernità dei materiali e le prove documentali, dimostrano che entrambi sono il risultato di una ricostruzione totale avvenuta tra l'epoca barocca e il XIX secolo. Diversamente, il pavimento della cripta di San Magno, sempre nella cattedrale di Anagni, è completamente diverso e mostra le caratteristiche di cui sopra, comuni ai pavimenti romani e laziali ricostruiti e restaurati tra il XVI e il XVIII secolo.

Come ho scritto questo libro

In genere ricerche di tale portata si fanno consultando decine e decine di fonti documentali che spesso si possono trovare solo nelle grandi biblioteche nazionali statali, o in biblioteche specialistiche. Si può immaginare, quindi, la difficoltà nel reperire tutte le fonti bibliografiche che occorrono. Prima si impiegavano settimane, mesi, solo per consultare qualche libro antico recandosi in biblioteche antiche di monasteri, o quelle statali che possono trovarsi anche molto lontano dalla sede in cui si scrive un libro. Per esempio, per leggere i libri di Panvinio, Ugonio, Titi, Panciroli, Ciampini e tutte le "guide" dell'"alma città di Roma", o quelle per i pellegrini, delle "cose meravigliose di Roma", scritti tra il XVI e il XVIII secolo, avrei dovuto recarmi quotidianamente alla biblioteca nazionale di Roma, o una simile, per avere la possibilità solo di sfogliare per qualche ora i libri suddetti, senza, peraltro, poter cercare qualcosa nel testo di cui non avessi un riferimento preciso proveniente da altre ricerche.

Per fare un esempio, se io avessi voluto sapere in quali pagine uno degli autori predetti, ha scritto o menzionato un pavimento di qualche chiesa, avrei dovuto leggere tutti i loro libri, pagina per pagina, oppure avrei dovuto avere un riferimento preesistente in mancanza del quale mi sarebbe stato difficile leggere in poche ore tutti quei libri. Se lo stesso discorso lo si amplia a decine di altri libri, si comprende il vantaggio di poter leggere un libro antico e ricercare una parola in esso contenuto, stando comodamente seduti dietro la propria scrivania. E' quanto offre oggi il sistema dei libri digitali gratuiti di cui Google Books è una delle fonti principali più ricche.

A parte, quindi, diverse mie visite alla biblioteca Monumento Nazionale dell'Abbazia di Montecassino, posso dire di aver fatto tutte le mie ricerche documentali servite alla redazione di questo libro, stando seduto davanti al PC.

Ovviamente ho scelto una guida da seguire come palinsesto, e questa è stata l'indispensabile ricerca di Dorothy Glass, ovvero il libro *Studies on Cosmatesaue Pavements*, pubblicato da BAR International Series 82 nel 1980. A questo ho aggiunto gli altrettanto importanti libri moderni scritti dall'architetto Luca Creti, *I Cosmati a Roma e nel Lazio* e soprattutto *In Marmoris Arte Periti, la Bottega Cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, pubblicati da Edilazio rispettivamente nel 2002 e nel 2009. Infine, di qualche utilità, per il fatto che tratta solo marginalmente l'argomento cosmatesco romano, il simpatico libretto di Enrico Bassan, *Itinerari Cosmateschi, Lazio e dintorni*, edito dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato nel 2006. Ovviamente, ho integrato queste fonti con alcuni indispensabili articoli antichi e moderni, come l'*Arte Cosmatesca* di Camillo Boito, alcuni articoli di Gustavo Giovannoni, di Peter Cornelius Claussen, Alessandra Guiglia Guidobaldi, e il recente volume *Cosmatesque Ornaments* di Paloma Pajares _ Ayuela, del 2001, in cui però solo alcuni capitoli sono dedicati agli elementi stilistici dei pavimenti cosmateschi e a quelli romani.

Alla fine ho dovuto constatare che al mondo non esisteva ancora uno studio particolare, specialistico, dedicato ai pavimenti cosmateschi di Roma. Spero, quindi, con questa pubblicazione di aver colmato la lacuna. Ritornando alle insolite modalità con le quali ho effettuato questo lavoro, devo dire che Google Books è stata la fonte principale dove ho trovato veramente quasi tutte le referenze bibliografiche citate in Glass. Ma internet è una fonte inesauribile di documenti. Infatti, diverse altre biblioteche digitali mi hanno dato l'opportunità di integrare le ricerche sia dal punto di vista documentale che iconografico.

L'impaginazione di questo lavoro è stata fatta con mezzi rudimentali utilizzando un sistema operativo Windows 95/98, antiquato, e un hardware con

memoria RAM di 20 Mb e 20 Gbytes di hard disk, con conseguenti enormi difficoltà di gestione dei file Word 2003, tanto che sono stato costretto a fare un capitolo singolo dedicato ad ogni basilica per poi riassemblare il tutto.

Non è stato facile gestire tutte le informazioni avendo file separati singoli, ma alla fine sono riuscito a fare, spero, un buon lavoro. L'impaginazione è semplice, fatta con Word 2003 e non con un software specialistico, ma in qualche modo la grafica mi pare sia abbastanza accettabile e godibile dal punto di vista estetico. Ho dovuto eseguire un "resize", ovviamente su ogni singola immagine affinché il peso in Mb di ciascuna di esse fosse gestibile nel redarre i testi.

Tutte le immagini, dove non diversamente specificato, sono mie, eseguite tra il 2010 e il 2012 con una fotocamera Canon EOS 1000 D, cavalletto e cavo flessibile per le pose a luce naturale in condizioni di scarsa illuminazione. Molte volte avrei dovuto stare sul posto quando mi venivano in mente certe idee, ma pur non essendo molto lontano, non è stato possibile effettuare visite veloci.

Ringrazio quanti hanno collaborato in qualsiasi modo a questo lavoro e coloro che mi hanno permesso di analizzare i pavimenti delle chiese romane. Ringrazio, infine, Roma per esistere e i miei genitori che mi hanno messo al mondo, fortunatamente, in un luogo ad essa vicino per cui ho avuto ed ho la possibilità di visitarla, studiarla e amarla.

Elenco delle chiese con opere pavimentali, o frammenti, descritte in questo volume

San Bartolomeo all'Isola Tiberina
San Benedetto in Piscinula
San Cesareo de Appio (o *in Palatio*)
San Clemente
San Crisogono
San Giorgio in Velabro
San Giovanni a Porta Latina
San Giovanni in Laterano
San Gregorio al Celio
San Lorenzo fuori le Mura
San Marco Evangelista al Campidoglio
San Paolo fuori le Mura
San Pietro in Vaticano - Grotte Vaticane
San Saba
San Silvestro in Capite
Sancta Sanctorum al Laterano
Sant'Agnese in Agone
Santa Balbina
Santa Cecilia in Trastevere
Santa Croce in Gerusalemme
Santa Francesca Romana
Santa Maria in Aracoeli
Santa Maria in Cosmedin
Santa Maria in Scala Coeli alle Tre Fontane
Santa Maria in Trastevere
Santa Maria in Via Lata
Santa Maria Maggiore
Santa Maria Sopra Minerva
Santa Prassede
Santa Sabina all'Aventino
Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino

Santi Cosma e Damiano al Foro Romano
Santi Giovanni e Paolo al Celio
Santi Nereo e Achilleo
Santi Quattro Coronati
Santuario di Nostra Signora del Cuore in Piazza Navona

ITINERARIO COSMATESCO ROMANO

Da San Giovanni al Celio e dall'Aventino a Trastevere

Dalla Stazione Termini, o da qualsiasi altro luogo di Roma, si raggiunge facilmente con i mezzi pubblici la basilica di **San Giovanni in Laterano.** Qui si può ammirare subito il **pavimento cosmatesco** fatto ricostruire verso il 1427 da papa Martino V, con materiale nuovo e buona parte di quanto avanzava dal vecchio pavimento precosmatesco disfatto di cui una significativa porzione venne riusata per adornare la chiesa di San Nicola a Genazzano a cui il papa era molto devoto. Oltre al pavimento sono da vedere le diverse opere cosmatesche presenti all'interno della chiesa, anche se in buona parte ricostruite, e soprattutto il chiostro di Vassalletto che è, insieme a quello di San Paolo fuori le Mura, uno dei più belli realizzati dai marmorari romani.
Usciti dalla basilica, a due passi, nella stessa piazza, si visita il **Sancta Sanctorum**, il qui pavimento cosmatesco, costituito soprattutto da due splendidi quincuxes in stile Iacopo di Lorenzo o del figlio Cosma, costituisce un caso particolare nel panorama dei pavimenti cosmateschi di Roma.
Usciti, si va verso l'obelisco della piazza e la si attraversa per incamminarsi nella stretta via di **Santo Stefano Rotondo** perchè dopo quattrocento metri, se si ha la fortuna di trovarla aperta, si può visitare l'omonima chiesa, anche se non presenta più opere cosmatesche al suo interno, ma vale la pena per la storia e l'architettura. Dopo altri 50 metri si sbuca su via della navicella trovando direttamente di fronte allo splendido portale cosmatesco, con edicola musiva, del complesso religioso di **San Tommaso in Formis,** e, appena affianco a questa, la chiesa di **Santa Maria in Domnica**.
Affianco a San Tommaso in Formis, si imbocca via di San Paolo della Croce per scendere al Celio. Infatti, dopo altri 300 mt. si possono visitare le basiliche di **SS. Giovanni e Paolo**, con lo splendido pavimento cosmatesco ed il portale decorato, il **Museo delle "Case Romane"**, con i resti originali dei pavimenti romani, medievali e cosmateschi del luogo, e la chiesa di **San Gregorio Magno**, con il pavimento cosmatesco rifatto nel 1745. Dal Celio, si può scegliere di dirigersi verso viale Aventino, se si ha voglia di fare altri 500 mt. a piedi, oppure di imboccare via dei Cerchi e costeggiare il Circo Massimo. La chiesa dei Santi Nereo e Achilleo è dalla parte opposta e non presenta un pavimento molto interessante, ma lo è per l'arredo medievale. Si può saltare S. Balbina perchè è quasi sempre chiusa, aprendo a volte solo il sabato. Sacrificando S. Saba, ci si può dirigere, scendendo dal Celio, verso l'Aventino costeggiando il Circo Massimo per l'omonima via. Si arriva direttamente davanti a **S. Maria in Cosmedin** che è una delle perle cosmatesche di Roma. Da qui si può salire all'Aventino per il Clivio di Rocca Savella giungendo, dopo 300 mt. e una salita che d'estate può farsi sentire nelle ore calde, alla basilica di **Santa Sabina** e a quella dei **SS. Bonifacio e Alessio**. Qui ci si può ristorare, godendo del fresco del bellissimo giardino delle arance del parco Aventino, con uno dei più belli panorami su Roma. Continuando, se si ha voglia di fare ancora qualche passo, si può attraversare il Tevere sul Ponte Palatino e visitare le maggiori chiese e basiliche della zona di **Trastevere** (S. Cecilia, S. Maria, S. Benedetto in Piscinula, S. Bartolomeo all'isola, San Crisogono, ecc.).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE E TESTI CONSULTATI

AA.VV. *Descrizione di Roma antica e moderna*, Roma, 1650

AA.VV. *Corografia di Roma, ovvero descrizione, e cenni istorici dei suoi monumenti*, Tomo unico, Roma, 1846

AA.VV. *Roma descritta ne' suoi monumenti*, 1856

Adinolfi Pasquale, *Roma nell'età di mezzo*, 1882

Alpharanus T., *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Roma, 1589, originale ed edizione di M. Cerrati, Roma, 1914.

Andrea Fulvio, *L'antichità di Roma*, 1588

Angeli Diego, *Roma*, Brescia, 1914

Armellini Mariano, *Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI*, Roma, 1887

Atti Alessandro, *Della munificenza di sua Santità papa Pio IX, felicemente regnante,* Roma, 1864

Xavier Barbier de Montault, *Rome Chrétienne*, in Annales Archéologique, XVIII, 1871.

Bassan Enrico, *Itinerari Cosmateschi: Lazio e dintorni*, Roma, 2006

Bassan Enrico, Enciclopedia dell'Arte Medievale, voci varie: Candelabro, Cosmati, Iacopo di Lorenzo, ecc. Roma, 1994-2000.

Bertaux Emile, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1903

Besozzi R. *La storia della basilica di S. Croce in Gerusalemme*, Roma, 1750

Bessone-Aurelj, *I marmorari romani*, Milano 1935

Biasotti G., *La basilica di S. Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI*, in Mélanges d'Archeologie et Historie, T. 35, 1915, pp. 15-40.

Boito Camillo, *L'Architettura Cosmatesca*, in "Il Politecnico" Giornale dell'Ingegnere - Architetto ed Agronomo, anno VIII, Milano, febbraio 1860, pp. 7-42.

Boito Camillo, *Sull'architettura romana del secolo decimo terzo*, in "Lo Spettatore, rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale, anno IV, vari numeri (a puntate) Firenze, 1858.

Boito Camillo, *L'architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880

Boni G., *The Roman marmorarii*, Roma, 1893

Bontus G.B., *Brevi notizie archeologiche sulle origini delle chiese di Roma*, 1825

Camillo Massimo, *Memorie storiche della chiesa di San benedetto in Piscinula nel Rione Trastevere*, Roma, 1864

Canina Luigi, *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani*, Roma, 1846

Casimiro P.F. Da Roma, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Aracoeli in Roma*, Roma, 1736

Casimiro P.F. Da Roma, *Memorie istoriche delle chiese, e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma, 1744

Cecconi G.F., *Roma sacra e moderna già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da Francesco Posterla*, Roma, 1725

Cesanelli L., *S. Benedetto in Piscinula, in Capitolium*, X, 1934

Ciampini G., *Vetera Monimenta in quivus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura*, Roma, 1690

Cigola Michela, *Mosaici Pavimentali Cosmateschi: segni, disegni e simboli*, Palladio, Rivista di storia dell'Architettura e restauro, nuova serie, anno VI, n. 11, giugno 1993

Cigola Michela, *La basilica di S. Crisogono a Roma*, in *10 tesi di restauro*, a cura di G. carbonara e F.I. Pietrafitta, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, 1987

Cipriani G.B., *Descrizione itineraria di Roma*, 1838

Clausse G., *Basiliques et mosaiques chrétienne*, Paris, 1893

Clausse G., *Le marbries romains et le mobilier presbyterial*, Paris, 1897

Claussen Cornelius Peter, *Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae, in Arte e Iconografia a Roma, da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, pp.193-225, Milano 2000-2007

Claussen Peter Cornelius, *Magistri Doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. Cospus Cosmatorum*, Stuttgart, 1989

Claussen P.C., *Marmi antichi nel Medioevo romano. L'arte dei Cosmati*, in *Marmi Antichi*, a cura di G. Borghini, Roma, 1989

Contarini Luigi, *L'Antiquità, sito, chiese, corpi santi, reliquie et statue di Roma,* 1569

Crescimbeni G.M., L'istoria della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Sta. Maria in Cosmedin, Roma, 1715

Crescimbeni G.M., *L'istoria della chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina*, Roma, 1716

Creti Luca, *In Marmoris Arte Periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Edizioni Quasar, Roma, 2009.

Creti Luca, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, Roma, 2002

Dalbono Carlo Tito, *Roma antica e moderna: memorie e frammenti*, 1864

De Angelis P., *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max.*, Roma, 1621

De Rossi Filippo, *Ritratto di Roma Moderna*, 1652

De Rossi Filippo, *Pompilio Totti, Ritratto di Roma Antica*, 1627

De Rossi Filippo, *Descrizione di Roma antica*, 1697

De Rossi G.B., *Il pavimento di S. Maria di Castello a Corneto-Tarquinia*, in B.A.C. Bullettino di Archeologia Cristiana, (VI), 1875, pp. 110-132

De Rossi G.B., *I Santi Quattro Coronati e la loro chiesa sul Celio*, in B.A.C., serie III, (IV), 1879

De Rossi G.B., *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle loro opere nel Meio Evo*, in B.A.C., serie V (II), 1891

De Rossi G.B., *Le origini della chiesa dell'Aracoeli*, in B.A.C., serie V (IV), 1893

De Rossi G.B., *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma, 1899

Duchesne L., *Le Liber Pontificalis*, Paris, 1886

Federico di San Pietro, *Memorie istoriche del sacro tempio, o sia siaconia di San Giorgio in Velabro*, Roma, 1791

Fei Andrea, *L'antichità figurate dell'Alma città di Roma*, 1643

Felini P.M., *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'Alma città di Roma*, Roma, 1610

Forcella V., *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma, 1869-1884

Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, ed. E. Bulletti, Roma, 1931

Franzini Federico, *Roma antica e moderna*, 1660

Frothingham A.L., *The Monuments of Christian Rome*, 1908

Germano da San Stanislao, *La casa celimontana dei SS. Giovanni e Paolo*, Roma, 1894

Giacchetti G., *Historia della venerabile chiesa e monastero di S. Silvestro in Capite in Roma*, Roma, 1795

Gibelli A., *Memorie storiche e artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al Clivio di Scauro sul Monte Celio*, Roma, 1888

Giovannoni G., *Opere dei Vassalletto Marmorari Romani*, in "L'Arte", XI, 1908, pp. 262-283.

Giovannoni G., *Note sui marmorari romani*, in Archivio della Reale Società di Storia Patria, XXVII, 1904, pp. 5-26.

Giovannoni G., *Cosmati*, in *Enciclopedia Italiana*, XI, Roma, 1949, pp. 576-578

Giovenale G.B., *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, in Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma, V, 1895, pp. 13-36

Giovenale G.B., La basilica di S. Maria in Cosmedin, Roma, 1927

Glass F. Dorothy, *Studies on cosmatesque pavements*, British Archeological report Series - B.A.R., Oxford, 1980.

Gregorovius Ferdinand, *Storia della città di Roma nel medioevo dal secolo V al XVI*, vol 1, 1866

Grossi F.-Gondi, *La confessio dell'altare maggiore e la cattedra papale a S. Lorenzo in Lucina. Un'opera di Magister Paulus?,* in Studi Romani, I, 1913, pp. 53-62.

Guattani G.A., *Roma descritta e illustrata*, 1805

Guiglia Guidobaldi A., *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, in "Bollettino d'Arte", 26, 1984, pp. 57-62.

Hülsen C., *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze, 1927

Hutton Edward, *The Cosmati. The roman marble workers of the XII and XIII centuries*, London, 1950.

Krautheimer R., *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano-New York. 1937-1977

Iozzi Oliviero, *La basilica di S. Maria Maggiore*, 1903

Letarouilly Paul Marie, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents*…Paris, 1860, Tre volumi.

Longo Ruggero, *L'opus Sectile medievale in Sicilia e nel Meridione Normanno*, Tesi di Laurea pubblicata in Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, Dipartimento di Studi per la Conoscenza e la Valorizzazione dei Beni Storici e Artistici, 2009

Lucchesi Giuseppe, *Raccolta di varj pavimenti antichi di mosaico che presentemente si vedono in alcune chiese di Roma*, Manoscritto Vaticano, Codex Capponiani 236; edizione a stampa circa 1715-1730.

Marangoni G., *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento delle chiese*, Roma, 1744

Marangoni G. *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di S. Lorenzo* ...Roma, 1747

Massimo C., *Memorie storiche della chiesa di S. Benedetto in Piscinula nel rione Trastevere*, Roma, 1864

Matthiae G., *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", I, 1952, pp. 249-279.

Matthiae G., *San Cesareo de Appia*, Roma, 1955

Matthiae G., *S. Lorenzo fuori le mura*, Roma, 1966

Mazzolari Giuseppe, *Le Sagre Basiliche…*, Voll vari, Roma, 1820

Melchiorri G., *Guida metodica di Roma e syuoi dintorni*, Roma, 1856

Mezzadri B., Disquisitio Historica de Sanctis Martyribus Cosma et Damiano, Romae, 1747

Milizia Francesco, *L'architettura di Roma ne' tempi Bassi*, in Roma delle belle arti del disegno, parte prima, 1787

Moroni Gaetano, *Dizionario di Erudizione storico ecclesiastica, da San Pietro ai giorni nostri*, Venezia, Voll vari, metà sec. XIX.

Moroni Gaetano, *Le Cappelle Pontificie, Cardinalizie e Prelatizie*, Venezia, 1841

Muñoz Antonio, *I marmorari romani nei paesi del Lazio*, in *Rassegna del Lazio*, I, 2, 1954, pp. 18-20.

Muñoz Antonio, *La Cappella di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati e le recenti scoperte*, in Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana (NBAC), XIX, 1913, pp. 205-211

Muñoz Antonio, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati*, Roma, 1914

Muñoz Antonio, *Roma di Dante*, Milano-Roma, 1921

Muñoz Antonio, *Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma*, Roma, 1926

Muñoz Antonio, *La decorazione e gli amboni cosmateschi della basilica di S. Pancrazio fuorile Mura*, in L'Arte, 14, 1911

Muñoz Antonio, *Studi sulle basiliche romane di S. Sabina e di S. Prassede*, in Dissertazioni della Pontificia Accademia di Archeologia, XIII, 1918

Nardini Famiano, *Roma Antica*, 1666

Nerinus Felix, *De Templo et Coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii Historica Monumenta*, Romae, 1752

Nibby Antonio, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta dè dintorni di Roma*, II, Roma, 1837

Nibby Antonio, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, I, Roma, 1839

Nibby Antonio, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, 1844

Nolan Louis, *The Basilica of San Clemente in Rome*, second edition, Grottaferrata, Roma, 1914

Pajares-Ayuela P., *Cosmatesque ornament: flat polychrome geometric patterns in architecture*, London, 2002.

Panciroli Ottavio, *Tesori nascosti dell'Alma città di Roma*, 1625

Panvinio Onofrio, *Le sette chiese di Roma*, Roma, 1570

Pesarini S., *La basilica di S. Paolo sulla via Ostiense prima delle innovazioni del sec. XVI*, in Studi Romani, I, 1913, pp. 386-427

Piazza Carlo Bartolomeo, *La Gerarchia Cardinalizia*, Roma, 1703

Piazza Carlo Bartolomeo, *Emerologio di Roma*, 1713

Piazzesi A., Mancini V., Benevolo L., *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", V, 1953, pp. 11-20.

Pietrangeli C., *Storia e architettura dell'Aracoeli*, in Capitolium, XL, 1965, pp. 187-195

Pistilli P.F., *L'architettura a Roma nella prima metà del Duecento (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino, 1991, pp. 1-71

Promis C., *Notizie epigrafiche degli artefici marmorari romani dal X al XV secolo*, Torino 1836

Ratti Nicola, *Su la basilica Liberiana, dissertazione letta all'Accademia Romana di Archeologia il 9 marzo 1825*, Roma, 1825

Rondinini P., *De S. Clemente Papa et Mwrtyre eiusque Basilica in Urbis Roma*, Romae, 1706

Rondinini P., *De Sanctis Martyribus Johanne et Paolo, Eorumque Basilica in Urbe Roma*, Romae, 1707

Rossi Michel'Angelo, *Ritratto di Roma Moderna*, Roma, 1689

Rossini Luigi, *Scenografia degl'interni delle più belle chiese e basiliche di Roma*, 1843

Rufini Alessandro, *Guida di Roma e suoi dintorni*, 1861

Seroux D'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti della sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Prato, 1829

Severano G., Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Roma, 1630

Severino Nicola, *La Cattedrale di Anagni: il pavimento cosmatesco, i reperti cosmateschi della chiesa e del museo lapidario*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Le Luminarie della Fede: itinerari cosmateschi nell'alta Campani*a, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2010.

Severino Nicola, *Il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Le Luminarie della Fede: itinerari d'arte cosmatesca nel basso Lazio*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Pisa Cosmatesca*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Il pavimento cosmatesco del Duomo di Salerno*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Il pavimento e le opere cosmatesche della cattedrale di Ferentino*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2011.

Severino Nicola, *Pavimenti Cosmateschi di Roma: Storia, Leggenda e Verità*, ed. ilmiolibro.it, Gruppo Editoriale l'Espresso, Chromografica, Roma, 2012 (in corso di pubblicazione).

Terzi Andrea, *Venti disegni di decorazioni cosmatesche*, Roma, 1915-1916

Terzi Andrea, *38 disegni di decorazioni cosmatesche*, Roma, 1917 circa.

Titi Filippo, *Studio di pittura. Scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, 1674-1763.

Toesca P., *Storia dell'Arte Italiana*, II, Torino, 1927

Torrigio F.M., *Le Sacre Grotte Vaticane*, 1635

Ughelli F., *Italia Sacra*, Venezia, 1644

Ugonio Pompeo, *Theatrum Urbis Romae*, Manoscritto Latino del 1588 della Biblioteca Vaticana, Barberini Lat. 1994

Ugonio Pompeo, *Historia delle Stationi di Roma*, Roma, 1588

Vasi Mariano, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, 1816

Nicola Severino



Nasce nel 1960 a Sparanise, un piccolo paesino agricolo della provincia di Caserta, ma al centro di un territorio che dal 1071 al XIII secolo conobbe l'evolversi e l'espandersi dell'arte cosmatesca per mano degli artisti che frequentarono la scuola per mosaicisti istituita dall'abate Desiderio a Montecassino. Diplomatosi geometra, intraprende, invece, la carriera musicale che porta avanti per alcuni decenni. Nel frattempo si sposa a Gaeta con Daniela Iacovella, attualmente insegnante di lettere nelle scuole di primo e secondo grado, e risiede a Roccasecca, patria di San Tommaso d'Aquino. Dal 1985 coltiva per diversi anni la passione dell'astronomia osservativa, fonda associazioni di astrofili e piccole riviste divulgative, collaborando con l'Unione Astrofili Italiani. Nel 1989 incontra la Gnomonica e la coltiva con amore e passione per oltre vent'anni, fino allo stato attuale. Scrive sull'argomento dozzine di libri e centinaia di articoli a livello mondiale, diventando uno dei massimi esponenti della divulgazione della storia della gnomonica. Nel 2010, nell'ambito di un progetto di ricognizione degli affreschi medievali presenti sul territorio del basso Lazio, incontra per la prima volta l'arte cosmatesca, rimanendone estremamente affascinato. Non è un caso allora che tale incontro sia avvenuto proprio nel 2010, cioè nell'ottavo centenario della fabbrica della cattedrale cosmatesca di Civita Castellana, insigne monumento dei *magistri marmorari romani*. Da allora, il pensiero fisso, 24 ore su 24, sono i pavimenti cosmateschi, il loro mistero, la loro storia, la loro leggenda, le opinioni degli esperti, le indagini ricognitive, le verità mancate. Risiedendo a 15 km dall'abbazia di Montecassino, è ovvio che abbia iniziato il percorso di studio proprio dal capostipite di quelli che saranno i pavimenti cosmateschi, cioè il pavimento precosmatesco fatto costruire dall'abate Desiderio per abbellire la basilica del monastero in occasione della sua nuova consacrazione avvenuta nel 1071. Poi la ricerca e l'analisi ti tutte le opere simili e derivate da Montecassino sul territorio dell'alta Campania e del basso Lazio. Infine, la città cosmatesca per eccellenza: Roma. Una decina di libri e tre siti web in meno di due anni non sono pochi e se da una parte essi potrebbero peccare di approssimazione nella grafica, nell'impaginazione e nello stile di esposizione del testo rispetto ai canoni della scrittura della storia dell'arte, dall'altra presentano un nuovo *modus operandi* che ha portato a nuove ipotesi, da studiare, verificare, ma che comunque hanno aperto una nuova pagina da quel lontano 1980 in cui Glass pubblicò per la prima volta un'opera dedicata esclusivamente ai pavimenti cosmateschi. Non perchè egli non sia uno storico dell'arte professionista, o un architetto, o uno studioso di storia antica, gli è preclusa la ricerca dell'analisi di questi monumenti e il confronto con le fonti ufficiali. Anzi, proprio perchè scarsissimi sono stati i riferimenti specifici ai pavimenti cosmateschi, egli ha avuto la libertà di muoversi in modo completamente autonomo rispetto a procedimenti di analisi che in genere vengono stabiliti da procedure canonizzate dagli esperti. Come per gli edifici antichi, anche per i pavimenti cosmateschi, ha scoperto che la loro analisi e la loro storia è stato ricostruita in modo parzialmente oggettivo, perchè in mancanza di documentazioni storiche ed epigrafiche i pochi studiosi che si sono pronunciati hanno elaborato ipotesi basate sostanzialmente su cose già scritte in passato e su analisi alquanto approssimative degli stessi pavimenti. Per esempio egli pensa che nessuno abbia mai considerato in modo significativo il fatto che quasi tutti i pavimenti delle basiliche romane risultano essere una ricostruzione, spesso arbitraria e con il riuso di ciò che avanzava degli antichi litostrati cosmateschi smantellati dal XV secolo in poi. Molti hanno trattato tali pavimenti come se fossero i veri originali, producendo ipotesi su improbabili significati iconologici e impossibili analisi di rapporti proporzionali su monumenti ricostruiti in cui molti elementi erano stati sostituiti, alterando le misure dei dischi esterni ed interni dei quincuxes e delle guilloche. Per tale ragione, il *modus operandi* autonomo, e forse insolitamente condotto d'istinto, ha permesso all'autore di costruire le nuove ipotesi basandosi più che sulle fonti ufficiali, sull'osservazione diretta ed il confronto tra tutti i monumenti analizzati nel Lazio e nella Campania. Per quanto potrebbe sembrare insolita, una tale procedura trova la sua spiegazione nelle significative parole di Camillo Boito prima e di Antonio Muñoz dopo trattando dei restauri di Santa Sabina e Santa Prassede, che ricalcando proprio il concetto espresso sopra, così si esprimono:

"Intrapresi le ricerche senza preoccuparmi delle notizie storiche, che talora, se poste a base di indagini archeologiche, possono sviare e preoccupare: solo dopo completate le mie osservazioni le sottoposi al confronto con i dati forniti dalle fonti storiche, tenendo però presente l'aurea massima di Camillo Boito: "*I documenti non sono la storia dell'edifizio, massime nei suoi vecchi periodi. Giovano si, ma non bastano; anzi può darsi, e si dà in qualche caso, che il documento sembri contraddire l'edifizio. Allora ha torto il primo e ragione il secondo*".

SOMMARIO

Decadenza e Rinascita	5
Pavimenti cosmateschi di Roma	13
I pavimenti "ri-cosmateschi"	13
L'opera della Glass	17
Lista delle chiese con pavimenti cosmateschi descritti da Glass	21
Edward Hutton: The Cosmati	22
Il mio *modus operandi*	23
Evoluzione dei pavimenti cosmateschi	24
Confronti e differenze tra gli elementi principali dei pavimenti cosmateschi Ed altri presi a modello (Ferentino-Anagni)	24
Elenco delle chiese visitate	26
Pavimenti precosmateschi realizzati sul modello di Montecassino	29
Pavimenti cosmateschi realizzati in chiese al tempo in cui vi erano insediamenti Benedettini	29
San Benedetto in Piscinula	31
San Cesareo de Appia	53
San Clemente	59
San Crisogono	81
San Giorgio in Velabro	101
San Giovanni a Porta Latina	107
San Giovanni in Laterano	119
San Gregorio al Celio	139
San Lorenzo fuori le mura	163
San Marco Evangelista al Campidoglio	195
San Saba all'Aventino	215
San Silvestro in Capite	225
Santa Croce in Gerusalemme	229
Santa Francesca Romana	243
Santa Maria in Aracoeli	249
Santa Maria in Cosmedin	277
Santa Maria in Trastevere	299
Santa Maria Maggiore	317
Santa Prassede	341
Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino	353
Santi Giovanni e Paolo al Celio	363
Museo "Case Romane" al Celio	387
Santi Nereo e Achilleo	391
Santi Quattro Coronati	397

PAVIMENTI COSMATESCHI MINORI, FRAMMENTI, CITAZIONI STORICHE

Sant'Agnese in Agone	417
Sant'Ambrogio in Pescheria (o della Massima)	418
Sant'Apollinare a Piazza Navona	418
San Bartolomeo all'Isola	419
Santa Cecilia in Trastevere	421
San Clemente (integrazione)	425
Santi Cosma e Damiano al Foro Romano	427
Sant'Eustachio	430
San Giacomo alla Lungara	430
Sant'Ivo dei Bretoni	431

San Lorenzo in Lucina 436
Santa Maria in Aquiro 437
Santa Maria in Domnica 437
Santa Maria della Pace 438
Santa Maria in Scala Coeli alle Acque Salvie (Abbazia delle Tre Fontane) 439
Santa Maria in Via Lata 441
San Michele Magno (o in Sassia) 442
San Nicola in Carcere 442
San Nicola dei Prefetti 442
San Pancrazio 443
San Pietro in Vaticano 443
Casina Pio V nei Giardini Vaticani 444
Basilica di San Pietro in Vaticano 445
Grotte Vaticane 447
Cappella Sistina (in Vaticano) 450
Stanza della Segnatura (in Vaticano) 452
Santa Sabina all'Aventino 453
Sancta Sanctorum in Laterano 455
Santa Balbina 462
Santa Maria sopra Minerva 462
Santi XII Apostoli (Convento) 463

Altre chiese: 463
San Tommaso in Formis, SS. Silvestro e Martino ai Monti, San Nicola de Calcarario
In Largo di Torre Argentina, Santa Maria in Monticelli, Santa Maria della Tinta,
San Pietro in Montorio (Tempietto del Bramante), San Salvatore in Onda, San Matteo
In Merulana, Chiesa della Decapitazione di San Paolo (Abbazia delle Tre Fontane),
Sant'Agata dei Goti, Sant'Anastasia al palatino, Sant'Angelo in Pescheria, Santa Croce
E San Bonaventura de' Lucchesi, Santa Susanna, Sant'Omobono, l'Annunziatella tra
L'Ardeatina e Grotta Perfetta, San Paolo fuori le mura, Santuario di Nostra Signora del
Cuore in Piazza Navona. 470

Elementi fondamentali dei pavimenti cosmateschi e loro tipologie:
il Quincux, la Guilloche 471
Il vero intento dei Cosmati 375
Come ho scritto questo libro 481
Elenco delle chiese con opere pavimentali descritte in questo libro 482
Itinerario cosmatesco romano 483
Bibliografia 485
L'autore 491
Indice 493